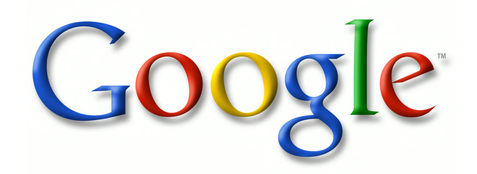
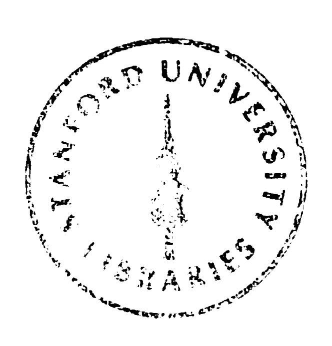



Stanford University Libraries
3 6105 215 838 066



Über das Verhältnis

des

Lustspiel-Dichters Dryden

zur

gleichzeitigen französischen Komödie,
insbesondere zu Molière

von

Dr. Philipp Ott,
K. Studienlehrer.

Programm

der

Kgl. Bayer. Studien-Anstalt Landshut

für das Schuljahr 1887/88.

Jos. Thomann'sche Buchdruckerei in Landshut

Literatur.

Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit, seit dem Ende des 13. Jahrhunderts; 3. Abteilung, 8. Band in „Geschichte der Künste und Wissenschaften“.

Chappuzeau, Théâtre Français. Paris 1875.

T. **Corneille**, Théâtre. Amsterdam 1740.

Collier Jeremy, A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage. London 1699.

Destouches, Œuvres. A la Haye 1751.

Dryden John, ed. by W. Scott. Revised and Corrected by George Saintsburg. Edinburg 1882—1884.

Grisy, Histoire de la comédie anglaise au dix-septième siècle. Paris 1878.

Hallam, Introd. to the Liter. of Europe. Paris 1839.

Hettner, Lit. Gesch. des 18. Jahrh. 2. Aufl.

Humbert, Englands Urteil über Molière.

Johnson's Lives of the British Poets, completed by Hazlitt. London 1854.

Klette, W. Wycherley's Leben. Münster 1883.

Krause, Wycherley und seine franz. Quellen. Halle 1883.

Langbaine Gerard, An Account of the English Dramatick Poets. Oxford 1691.

Mahrenholtz, Molière's Leben und Werke. Heilbronn 1881; enthalten in den Französischen Studien von Körting und Koschwitz, 1881, 2. Band.

Moland, Œuvres de Molière. Paris 1863.

Molière, Œuvres, publ. par Despois-Mesnard, in „Les Grands Écrivains de la France“. Paris 1873 und 1881.

Molièriste, Nr. 17, 20, 22, 26, 29. Paris 1880—81.

Morley Henry, Plays from Molière. London 1887.

Plauti Amphitruo. Emendavit F. Lindemannus. Lipsiae 1834.

Quinault. Théâtre. Paris 1739.

v. Reinhardstœttner, die Plautinischen Lustspiele in späteren Bearbeitungen, I. Amphitruo. Leipzig 1880.

v. Reinhardstœttner, Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. Leipzig 1886.

Roman de Molière. Paris 1863.

Schweitzer, Molière-Museum.

Taine, Histoire de la Littérature anglaise. 1863.

Teuffel, Geschichte der römischen Literatur. Leipzig 1882.

Voiture, Œuvres, publ. par M. A. Ubicini. Paris 1855.

Ward, A History of English Dramatic Literature. London 1875.

Einleitung.

Der von der französischen Literatur aus dem Zeitalter Ludwig's XIV. ausgehende Einfluss machte sich in England in höherem Masse geltend als in dem übrigen Europa. Die Hauptursache hievon liegt darin, dass Karl II., welcher während seiner Verbannung in Frankreich mit den französischen Sitten auch die französische Literatur liebgewonnen hatte, diese seine Vorliebe mit nach England hinübernahm und sie dort zur herrschenden Geschmacksrichtung der tonangebenden Kreise machte. Seine besondere Gunst wendete Karl dem Theater zu, welches das puritanische Zelotentum geschlossen hatte. Schon zwei Monate nach seiner Rückkehr erteilte er zwei Schauspielertruppen — The King's Servants und The Duke of York's Servants — die Erlaubnis, öffentlich zu spielen, und lieh ihnen seinen Schutz.

Doch erstreckte sich vorerst der Einfluss des französischen Theaters hauptsächlich auf Verbesserung der Scenerie, den Glanz der Kostüme, sowie auf die Zulassung von Schauspielerinnen. Auf dem Gebiete des Dramas selbst wirkten die französischen Vorbilder weniger stark, als auf den anderen Gebieten der Literatur und erst nach und nach gewannen sie Einfluss [1]). Die Komödie insbesondere verhielt sich der neuen Strömung gegenüber mehr zurückhaltend, als die Tragödie [2]).

---

1) „Das französische Drama hatte die Begünstigung des Königs, der unter der Einwirkung desselben aufgewachsen war. Und doch waren auf der anderen Seite die Nachwirkungen des englischen Dramas noch sehr mächtig." Hettner, Literaturgesch. des 18. Jahrh. I. 2. Aufl. S. 79.

2) „Another remarkable feature in the comedies which succeeded the Restoration, is the structure of their plot, which was not, like that of the

Indem die Komiker der Restauration so den Überlieferungen des alten englischen Lustspieles [1]) ziemlich treu blieben, wirkten zunächst vorzüglich die spanischen Vorbilder [2]) auf sie ein, und nach diesen beiden Richtungen folgten sie nur dem ausgesprochenen Geschmacke des Publikums.

Diese Vorliebe für die nationale und die spanische Komödie verhinderte jedoch keineswegs, dass das französische Lustspiel, und besonders die Stücke Molière's von einer grossen Zahl englischer Autoren nachgeahmt wurden [3]).

Unter den hier in Betracht kommenden Dramatikern ist sicher Dryden derjenige, welcher am meisten geeignet ist, die Beziehungen zwischen der französischen Komödie aus dem Zeitalter Ludwig's XIV. und der englischen zur Zeit der Restauration und Revolution am besten aufzuklären; Dryden „der Patriarch des neuen Dichtergeschlechtes in England, das

---

tragedies, formed upon the Parisian model.“ — Life of J. Dryden in Walter Scott, The Works of J. Dryden. Revised and Corrected by G. Saintsburg. Edinburgh 1882. vol. I. S. 62.

1) cf. Hettner a. a. O. S. 105.

2) cf. Dryden, Works ed. by Scott, I. S. 75.

3) Während Mahrenholtz, Molières Leben und Werke — in den französischen Studien von Körting und Koschwitz, II. Bd. 1881 — S. 327—329, ausser Wycherley's Plain Dealer und Country Wife von Nachbildungen Molière'scher Originale aus der englischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts nur zwei Bearbeitungen des Tartufe, den Non Juror von Cibber (1718) und den Hypocrite (1768) von Bickerstaff (dem Namen nach) kennt und Sheridan's School for Scandal, sowie Lady Tartufe von Emilie de Girardin natürlich nicht als Nachahmungen Molière'scher Vorbilder betrachten kann, gibt Humbert, Englands Urteil über Molière, S. 30, folgende Liste englischer Molière-Nachahmer: Dryden, Foote, Otway, Wycherley, Congreve, Vanbrugh, Cibber, Fielding, Goldsmith, Sheridan, Miller und Johnson (?).

Henri van Laun, Les Plagiaires de Molière en Angleterre, im Moliériste 1. August 1880, 1. November 1880, 1. Januar 1881 und 1. Mai 1881 weist nach, dass die Zahl der englischen Autoren, die Molière nachgeahmt oder übersetzt haben, eine viel grössere ist, als die Angaben von Mahrenholtz und Humbert vermuten lassen; seine Nachforschungen haben ergeben, dass nicht weniger als acht und dreissig verschiedene Engländer als Nachahmer oder Übersetzer sich mit Molière beschäftigt haben.

Haupt der englischen Literatur von Cromwell bis zur Königin Anna".

Dryden's Theorie des Dramas, die er bei verschiedenen Gelegenheiten auseinander gesetzt hat, ist zwar nicht immer dieselbe geblieben, sie hat die Wandlungen mitgemacht, die sich in seinen Bühnenwerken vollzogen haben [1]); doch kann kein Zweifel darüber bestehen, dass er den Einfluss der französischen Komödie für einen verderblichen hielt und ihm, zum teil wenigstens, die Schuld an dem Rückgange der englischen Komödie beimass. Diese Meinung spricht Dryden sowohl in der Vorrede zu An Evening's Love aus [2]), als insbesondere in seinem Essay on Dramatic Poesy, das man mit Delius als die lauterste Quelle seines kritischen Denkens betrachten muss, da sie noch nicht durch Concurrenzneid und den Geschmack seiner Zeit getrübt war.

Vernimmt man dieses den Franzosen so ungünstige Urteil, so zieht man den ganz natürlichen Schluss, dass sich in Dryden's Werken kaum eine Spur von französischem Einflusse finden werde; sieht man sich jedoch das eine oder andere dieser Werke genauer an, so erweist sich jener Schluss als den Thatsachen widersprechend, und wir finden, dass der Praktiker Dryden weit davon entfernt ist, die Grundsätze des Theoretikers Dryden zu befolgen.

Zum Zwecke der Klärung des zwischen der französischen Komödie der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und der gleichzeitigen englischen Komödie bestehenden Verhältnisses soll nun eine Vergleichung der in Betracht kommenden Lustspiele Dry-

---

1) cf. Delius, Dryden und Shakespeare im Jahrb. d. deutschen Shakespeare-Gesellschaft, IV. Jahrg.

2) After all, it is to be acknowledg'd that most of those comedies, which have been lately written, have been ally'd too much to farce: and this must of necessity fall out till we forbear the translation of French plays: For their poets wanting judgment to make, or to maintain true characters, strive to cover their defects with ridiculous figures and grimaces. Scott a. a. O. III. S. 242.



den's mit den entsprechenden Stücken Molière's vorgenommen und dabei untersucht werden, wie weit und in welcher Weise der französische Einfluss sich in Dryden's Stücken geltend macht.

Gegenstände der Untersuchung werden die nachfolgenden Stücke sein:

1. Sir Martin Mar-All von Dryden, L'Étourdi von Molière und L'Amant Indiscret von Quinault;

2. An Evening's Love or The Mock-Astrologer von Dryden, Le Feint Astrologue von T. Corneille und Le Dépit Amoureux von Molière;

3. Amphitryon von Dryden, Amphitryon von Molière, und Amphitruo von Plautus.

I.

Sir Martin Mar-All und seine Quellen.

1. Aufbau der einzelnen Akte und Scenen in

a) Sir Martin Mar-All und Étourdi.

Die direkte Quelle Dryden's für den Sir Martin — gedruckt zu London 1678 ohne Angabe des Autors [1]) — war nach Scott eine Übersetzung des Étourdi von dem Duke of Newcastle. Dieser schenkte Dryden seine Übersetzung, welche von ihm für die Bühne eingerichtet und im Jahre 1697 unter seinem eigenen Namen veröffentlicht wurde [2]).

Es ist den Bemühungen der Molière-Forscher bis jetzt nicht gelungen, diese Übersetzung aufzufinden. Da wir uns jedoch zunächst nur zur Aufgabe gemacht haben, festzustellen, inwieweit Dryden in seinem Stücke das Molière'sche Lustspiel verwertet hat, so lässt sich unser Zweck jedenfalls auch ohne diese Übersetzung erreichen, so wertvoll deren Besitz auch wäre.

Aus der Vergleichung der im Anhang zusammengestellten Inhaltsangaben unserer beiden Stücke geht hervor, dass die Fabel derselben die nämliche ist: Ein geistesarmer Herr sucht das von ihm geliebte Mädchen zu gewinnen; sein schlauer Diener erfindet eine Reihe von pfiffigen Streichen, um seinem Herrn zum Ziele zu verhelfen; dieser aber vereitelt in seiner Thorheit alle die listig ersonnenen Pläne des Dieners.

In der Ausführung dieser Grundidee lassen sich nun in den ersten drei Akten des Sir Martin Mar-All keine Berührungspunkte finden; der IV. und V. Akt des Dryden'schen Stückes hingegen stellen sich in ihren Einzelnheiten als eine Nach-

1) Gerard Langbaine, An Account of the English Dramatick Poets, Oxford 1691 S. 170.

2) cf. W. Scott a. a. O. III. p. 1; ferner Ward, English Dramatic Literature, London 1875, II. S. 500.



ahmung der Komödie Molière's dar, wenn wir, vorderhand nur die Haupthandlung in's Auge fassend, von der durch Dryden in das Stück aufgenommenen Nebenhandlung, die sich um das Verhältnis des Lord Dartmouth zu Christian dreht, einstweilen absehen.

Was zunächst den IV. Akt anlangt, so ist derselbe vom Hilferufe Warner's an: »Help, help, good people, murder, murder!« eine Nachahmung der Scenen 7 (v. 723 ff.), 10 und 11 des II. Aktes bei Molière [1]) und schliesst sich bis S. 54 [2]) dem Originale mit ziemlicher Genauigkeit an; der Gang der Handlung ist in beiden Stücken derselbe; der Dialog lässt sich — das Gespräch zwischen Warner und Sir John teilweise ausgenommen — als eine Wiedergabe des Molière'schen Dialoges bezeichnen.

Die dann folgenden Scenen zwischen dem Lord, Warner, Moody und Millisent (S. 54—59) sind Dryden's Eigentum.

Hierauf wird der Faden der Haupthandlung wieder aufgenommen mit der etwas freier nachgeahmten und erweiterten Scene, in welcher Warner die Tugend der Millisent in so schlimmes Licht setzt, — Étourdi III, 2; Sir Martin IV, 1 (S. 59—61).

Nach Einschaltung einiger, zwischen Christian und Lady Dupe spielenden Scenen, kehrt Dryden wieder zu Molière (III, 3) zurück und folgt ihm nun treu bis zum Schlusse des Aktes, indem er die Scenen 3 und 4 benützt.

Geht die Treue der Nachahmung überhaupt an vielen Stellen soweit, dass man dieselbe eine freie Übersetzung nennen kann, so finden sich selbst mehrere Stellen, in denen der Nachahmer sich des vorgefundenen Textes nahezu wörtlich bedient, so z. B.

Sir Martin, IV, S. 52.

Sir Martin. Hereafter, Warner, be it known with thee, I will endure no more to be thy May-game. Thou shalt no

1) Oeuvres de Molière publ. par. M. E. Despois. Paris 1873. I.

2) Da die einzelnen Scenen nach der auch von Scott beibehaltenen ursprünglichen Einteilung meist sehr umfangreich sind, so wird der Genauigkeit halber nach der Seitenzahl zitiert.



more dare to tell me, I spoil thy projects, and discover thy designs, for I have play'd such a prize, without thy help, of my own mother-wit ('tis true, I am hasty sometimes, and so do harm; but when I have a mind to shew myself, there's no man in England, though I say't, comes near me as to point of imagination) I'll make thee acknowledge I have laid a plot that has a soul in't.

Étourdi, II, 11.

Lélie. Ah, je ne serai plus de tes plaintes l'objet.
Tu ne me diras plus, toi qui toujours me cries
Que je gâte en brouillon toutes tes fourberies:
J'ai bien joué moi-même un tour des plus adroits.
Il est vrai, je suis prompt, et m'emporte parfois:
Mais pourtant, quand je veux, j'ai l'imaginative
Aussi bonne, en effet, que personne qui vive;
Et toi-même avoûras que ce que j'ai fait, part
D'une pointe d'esprit où peu de monde a part.

Sir Martin, IV, 1, S. 65.

Sir John. What, if Warner told me so? I hope you'll grant him to be a competent judge in such a business.

Sir Martin. Did that precious rascal say it? Now I think on't, I'll not believe you: In fine, Sir, I'll hold you an even wager he denies it.

Sir John. I'll lay you ten to one, he justifies it to your face.

Sir Martin. I'll make him give up the ghost under my fist, if he does not deny it.

Sir John. I'll cut off his ears upon the spot, if he does not stand to't.

Étourdi, III, 3.

Léandre. Mais enfin, Mascarille
D'un semblable procès est juge compétent:
C'est lui qui la condamne ......
Lélie. ...... Gage qu'il se dédit.
Léandre. Et moi gage que non.
Lélie. Parbleu! je le ferois mourir sous le bâton,
Si'l m'avait soutenu des faussetés pareilles.

Léandre. Moi, je lui couperois sur-le-champ les oreilles,
S'il n'étoit pas garant de tout ce qu'il m'a dit.

Die einleitende Scene des V. Aktes, zwischen den von Dryden eingeführten Personen spielend, ist Original; ebenso die folgende Scene, soweit sie sich mit der Besprechung der geistigen Fähigkeiten Sir Martin's und dem Ständchen beschäftigt (S. 71), während der übrige Teil derselben insoferne mit dem Étourdi in Verbindung steht, als er die Vorbereitung zu einer diesem entnommenen Intrigue bildet. Die folgenden — nach genauer Einteilung etwa acht — kurzen Scenen (bis S. 79) sind keinem Vorbilde entnommen, mit Ausnahme des darin vorkommenden Liedes, das aus Voiture[1]) ist, und jener Scene, in welcher Sir Martin seinen Nebenbuhler aus den Armen der Polizei befreit, eine Idee, welche im Étourdi V, 1 ausgeführt ist.

Die folgenden Scenen lehnen sich wieder an Molière (IV, 1 mit IV, 2 und IV, 5 mit IV, 6) an, der Gang der Handlung ist auch in diesen Scenen bei beiden Dichtern der nämliche, auch die Art der beiderseitigen Darstellung deckt sich an einigen Stellen ziemlich genau, jedoch schliesst sich Dryden hier seinem Vorbilde nicht so eng an, wie in dem vorhergehenden Akte.

Zu den am treuesten wiedergegebenen Stellen gehört die folgende:

Sir Martin Mar-All V, 2, S. 87.

Sir Martin. Was there ever such an affront put upon a man, to be beaten by his servant?

Warner. After my hearty salutations upon your backside, Sir, may a man have leave to ask you, what news from the Mogul's Country?

---

1) Oeuvres de Voiture, publ. par M. A. Ubicini, Paris 1855, t. II. S. 334. Das französische Lied hat neun Strophen, deren zwei letzte Zeilen sich jedesmal wiederholen. Das englische Lied hat fünf Strophen mit verschiedenen Ausgängen. Die ersten zwei Strophen Dryden's sind frei übersetzt, die übrigen enthalten einzelne Gedanken aus Voiture; das Versmass ist das nämliche. Somit ist Scott's Bemerkung: »The song ist translated from Voiture« nicht vollständig richtig. — cf. Langbaine a. a. S. 170.



Étourdi IV, 6.

Lélie. A moi par un valet, cet affront éclatant!
L'aurait-on pu prévoir l'action de ce traître,
Qui vient insolemment de maltraiter son maître?
Masc. Peut-on vous demander comme va votre dos?

Die Veränderung, welche Dryden in den zuletzt besprochenen Scenen vorgenommen hat, besteht darin, dass Sir Martin als der verloren geglaubte Bastardsohn des Moody auftritt und sich in ganz plumper Weise verrät, während Lélie in der Maske eines armenischen Kaufmannes sich für den Retter des von Trufaldin verloren geglaubten Sohnes ausgibt und seine Rolle immerhin noch mit einiger Klugheit spielt.

Der Schluss des Dryden'schen Stückes (von S. 88 an) steht in keiner Beziehung zu einem fremden Vorbilde.

b) **Quinault's L'Amant Indiscret.**

Eine weitere Quelle des Sir Martin Mar-All ist eine Komödie von Quinault, welche Ward und Prölss[1]) L'Amour Indiscret betiteln, deren richtiger Titel aber ist: L'Amant Indiscret ou Le Maître Étourdi; Scott gibt nur den ersten Teil dieses Titels.

Quinault, geb. 1653 zu Paris, schrieb eine grosse Zahl von Tragödien, Komödien und Operntexten, Werke, die bei der grossen Mehrzahl seiner Zeitgenossen viel Beifall fanden und ihm auch zur Ehre eines Sitzes in der Akademie verhalfen. Unter seinen zahlreichen Gegnern ist Boileau der erbittertste, der ihn an verschiedenen Stellen seiner Satiren mit Hohn überschüttet, so besonders in der 2. Satire (v. 19):

»Si je pense expremier un auteur sans défaut,
La raison dit Virgile, et la rime Quinault.«

Mit Recht kam Boileau dieser unberechtigte Spott ziemlich teuer zu stehen; er trug ihm die Bezeichnung Zoïle de Quinault et flatteur de Louis XIV. ein, die ihm Voltaire in seiner Épître à Boileau zudachte.

1) Ward a. a. O. II. S. 500; Prölss, Geschichte des neueren Dramas, II. Bd., 2. Hälfte, S 254.

L'Amant Indiscret wurde zum ersten male aufgeführt 1654 im Hôtel de Bourgogne. Es ist nun die Frage aufgeworfen worden, ob Quinault den Étourdi des Molière gekannt habe, dessen erste Aufführung 1653 zu Lyon stattgefunden hat [1]). Despois [2]) entscheidet diese Frage ohne Bedenken in verneinendem Sinne, indem er sagt: »La question est oiseuse pour qui a lu l'Amant indiscret. Les deux pièces ne se ressemblent qu'en un point, la donnée première ...« Cette idée est due à Beltram, mais les incidents imaginés par Quinault ne ressemblent ni à ceux de la pièce italienne, ni à ceux de la pièce de Molière.« — Die Sache liegt jedoch in der That nicht so ganz einfach und klar. Denn abgesehen davon, dass kein Nachweis darüber erbracht ist, dass Quinault den Inavvertito des Nicolò Barbiere detto Beltrame gekannt habe, als er seinen Amant Indiscret verfasste, ist es durchaus nicht ausgeschlossen, dass derselbe die Grundidee dieses Stückes dem ihm näher liegenden Werke seines Landsmannes entnommen habe, da ja Beltrame und Molière ganz dieselbe Idee behandeln und sie auch in ganz ähnlicher Weise ausführen. Überdies haben die beiden französischen Stücke in folgenden Einzelheiten Berührungspunkte. Molière II, 2 mit Quinault II, 7: im Stücke des ersteren wird Lélie's Vater tot gesagt, um dem Anselme Geld zu entlocken, vorgeblich zum Zwecke einer entsprechenden Bestattung, thatsächlich zur Loskaufung der Célie; bei Quinault lässt Cléandre dem Lisipe die falsche Nachricht vom Tode seines Vaters überbringen, um den unangenehmen Rivalen für einige Zeit zu entfernen. Ferner: Molière II, 7 — Mascarille wird in den Dienst des Léandre aufgenommen — und III, 4 — Lélie verrät, dass derselbe seinen Dienst nie verlassen habe — mit Quinault III, 1 — Philipin verspricht der Rosette, in den Dienst ihrer Herrin einzutreten — und III, 11 — Cléandre

1) Wenn Despois, Molière, I. S. 79—80, auch mit Recht bemerkt, die für die Annahme dieses Datums massgebende Stelle in der Vorrede zur Ausgabe von 1682 schliesse nicht aus, dass diese Aufführung zu einer späteren Zeit stattgefunden haben könne, so hat doch dieses nahezu allgemein angenommene Datum den weitaus grössten Anspruch auf Richtigkeit.

2) Despois a. a. O. I. S. 91.

durchkreuzt den Plan seines Dieners in gleicher Weise wie oben Lélie. Endlich: Molière IV, 1 — Lélie spielt die Rolle des längst beweinten und nun glücklich zurückgekehrten Sohnes des Trufaldin — mit Quinault IV, 1—3, 5, 7, 8 und Schlussscene des V. Aktes — der Wirt Carpalin gibt sich für den verloren geglaubten Bruder der Lidame aus und wird von Cléandre entpuppt.

Hiezu kommt noch, dass die Hauptcharaktere in den beiden Stücken in ganz gleicher Weise gezeichnet sind. Es liegt allerdings in der Gleichheit des von den beiden Dichtern behandelten Stoffes, dass auch die Hauptcharaktere sich ähnlich sein müssen, allein Figuren, welche ganz die gleichen sind, wie die Diener Mascarille und Philipin, gleich nicht nur in ihrer unerschöpflichen Findigkeit, in ihrer Keckheit und Ausdauer, sondern auch in den Motiven ihres Handelns, ihrem Ehrgeize und ihrem Selbstbewusstsein, solche Figuren können doch nicht leicht unabhängig von einander entstanden sein. Ebenso ist nicht zu verkennen, dass die Personen Léandre und Lisipe nicht blos dieselbe Rolle der Rivalen spielen, sondern auch dieselben Eigenschaften haben, so besonders die nämliche gutmütige Leichtgläubigkeit, den gleichen Mangel an Energie und praktischem Verstande.

Wenn man alle diese Momente zusammenfasst, so dürfte man kaum zu der Ansicht des Despois kommen, dass die Frage, ob Quinault das Molière'sche Stück gekannt habe, für den, der es gelesen, eine müssige sei, sondern eher der Meinung zuneigen, dass Quinault den Étourdi wohl gekannt und auf dessen allgemeinen Grundlagen sein Stück aufgebaut habe.

Was verdankt nun Dryden dem Quinault? Der I. Akt des Sir Martin Mar-All ist bezüglich der Haupthandlung — die Nebenhandlung kann auch hier nicht in Betracht kommen — vollständig eine Nachahmung des Amant Indiscret I, 4 bis gegen den Schluss, in welcher der Verfasser wiederholt bis zur nahezu wörtlichen Wiedergabe des ihm vorliegenden Textes geht.

Mit gleicher Genauigkeit ist der IV. Akt Quinault's im II. Akte der Dryden'schen Komödie benützt. Einzelnes ist

etwas gekürzt, anderes etwas erweitert, im ganzen jedoch der eine Akt ein treues Konterfei des anderen mit stellenweise wörtlicher Wiedergabe des Dialoges.

Vom II. Akte des Sir Martin Mar-All schliessen sich nur der Eingang und ein Teil der 3. Scene (S. 43) an L'Amant Indiscret an, ersterer an IV, 1, letzterer an III, 1.

2. Die Nebenhandlung in Sir Martin Mar-All.

Wenden wir unsern Blick nun auf die von Dryden eingeschobene Nebenhandlung, so fällt derselbe auf die Gestalten der Lady Dupe, der schamlosesten Kupplerin, die eine verderbte Phantasie ersinnen kann, und ihrer Nichte Christian, eines moralisch verkommenen Geschöpfes, welche die ganze Macht ihrer List und Verstellungskunst zur Ausbeutung des Lord Dartmouth verwendet, der seinerseits ein Bild roh sinnlicher Verliebtheit darbietet.

Um zu begreifen, wie Dryden dazu kam, neben die Haupthandlung des Stückes noch diese, mit ihr in keinem Zusammenhang stehende, Nebenhandlung zu stellen, wie er sich erdreisten konnte, Gestalten wie die eben geschilderten auf die Bühne zu bringen, dazu müssen wir hauptsächlich zwei Thatsachen berücksichtigen: einmal die grosse Verschiedenheit des früheren englischen Theaters von dem altklassischen und dem französischen, und dann die zur Zeit Dryden's herrschende Geschmacksrichtung.

Vom Standpunkte des griechischen und des klassischen französischen Dramas mit ihrer einheitlich klaren Handlung und ihrer ganzen, durch strenge Gesetze geregelten Einrichtung — Gesetze, die von den Franzosen allerdings oft falsch verstanden und unrichtig angewendet wurden — von diesem Standpunkte aus ist eine zweite oder Nebenhandlung überhaupt ein Barbarismus.

Das englische Theater jedoch, von ganz anderen Prinzipien ausgehend, und sich nicht strenge an Regeln bindend, strebt darnach, durch die Mannigfaltigkeit des Dargestellten zu fesseln, kann sich deshalb mit den geforderten Einheiten nicht zurecht finden und lässt sie unberücksichtigt[1]).

---

1) A. W. v. Schlegel sagt in dieser Beziehung: »Von Seiten der Ver-



Mag es nun auch richtig sein, dass die Franzosen in ihrer Regelmässigkeit zu weit gingen, die Einheit der Handlung wenigstens ist von den dramatischen Gesetzgebern aller Zeiten als ein unumstössliches Gesetz dargestellt worden. Von Einheit der Handlung kann aber keine Rede mehr sein, wenn in einem Stücke neben der einen Handlung eine zweite herläuft, die mit der ersten nicht in innerem Zusammenhange steht. Dieses ist jedoch in Dryden's vorliegendem Stücke der Fall, indem die Personen, welche die Träger dieser Nebenhandlung sind, völlig ausserhalb des Rahmens der Haupthandlung stehen.

Ein weiterer Grund, welcher Dryden veranlasst hat, diese widerliche und die Einheit störende Nebenhandlung in sein Stück aufzunehmen, ist in dem verderbten Geschmacke seines Publikums zu suchen. Es ist eine bereits zur genüge besprochene Thatsache, dass das sittliche Leben der englischen Gesellschaft infolge der Puritanerherrschaft und der Verkommenheit des Hofes unter Karl II. arg gesunken war. Das lange Zeit jeder Lebensfreude beraubte Volk war in seiner Sehnsucht nach Genuss nur zu leicht geneigt, den Oberen auf die Bahn zügellosen Genusses zu folgen. Da das ganze Theater zudem vom Hofe und dessen Anhängern abhängig war, so ist es nicht zu verwundern, dass dasselbe dem derb sinnlichen Geschmacke seines massgebenden Publikums gerecht zu werden strebend, bald mit den Reminiszenzen an die ungeschminkte Roheit der meisten älteren englischen Komödien[1]) die raffinierte Zügellosigkeit vereinigte, welcher Karl II. in England Eingang verschaffte[2]).

---

wickelung und Auflösung sind aber die englischen Lustspieldichter am wenigsten zu loben. Es fehlt ihren Planen an Einheit .... Die Verfasser überladen ihre Compositionen mit Charakteren, von denen man nicht einsieht, warum sie sie nicht in mehrere Stücke verteilt haben.« (A. W. v. Schlegel, Werke. 6. S. 364. Ausgabe von Böcking.)

1) Most of our early plays, being written in a coarse age, and designed for the amusement of a promiscuous and vulgar audience, were dishonoured by scenes of coarse and naked indelicacy. Scott, a. a. O. I. S. 61.

2) To such a court the amusements of the drama would have appeared insipid, unless seasoned with the libertine spirit which governed their lives and which was encouraged by the example of the monarch. Scott, a. a. O. I. S. 61.

Als eine, allerdings bedenkliche, Konzession Dryden's an den herrschenden Geschmack und die gesunkene Moral seiner Zeit also ist die Einfügung der besprochenen Nebenhandlung aufzufassen. Zu dieser Konzession hat sich Dryden bedauerlicher Weise veranlasst gesehen durch die Notwendigkeit, seinen Lebensunterhalt durch dramatische Arbeiten zu verdienen, da zu jener Zeit kein anderer Zweig der literarischen Thätigkeit lohnend genug war[1]); auch mag ihn der Umstand entschuldigen, dass eine rücksichtslose Porträtierung des gesellschaftlichen Lebens von seinen Zeitgenossen als zum Wesen des Lustspieles gehörig betrachtet worden zu sein scheint[2]). Bei all dem ist Dryden jedoch nicht von persönlicher Schuld frei zu sprechen, zumal da er gerade die bedenklichsten Partieen in diesem Gemälde sittlicher Verkommenheit mit behaglicher Breite und einem Eifer malt, der einer besseren Sache wert wäre. Zum Belege hiefür verweisen wir nur auf das Zwiegespräch zwischen Lord Dartmouth und Lady Dupe in der 1. Scene des III. Aktes.

3. Charaktere.

Die drei Hauptpersonen des Étourdi: Lélie, Célie und Mascarille hat Dryden übernommen unter den Namen: Sir Martin Mar-All, Mrs. Millisent und Warner.

Lélie ist in gleicher Weise wie Sir Martin das Bild eines geistesarmen, gutmütigen Menschen. Mit ihrer Beschränktheit und Gutmütigkeit verbinden beide eine naive Ehrlichkeit, welche, in direktem Gegensatze zu der raffinierten Schlauheit ihrer Diener stehend, sie stets das Gegenteil von dem erreichen lässt, was sie zu erreichen wünschen. Trotz all dieser unglücklichen Eigenschaften spricht und handelt nun Molière's Étourdi immer noch so, dass er bei seiner Geliebten und seiner ganzen Umgebung als einigermassen vernünftiger Mensch gelten kann; Dryden hingegen hat aus seinem Sir Martin einen vollständigen

1) cf. Scott, a. a. O. I. S. 54.

2) »Das komische Theater der Engländer wurde das treueste „Gemählde“ der Sitten der Nation.« Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts; 3. Abteilung, 8. Band, S. 145 in »Geschichte der Künste und Wissenschaften«.

Tölpel gemacht, so dass es, wenn man der sprichwörtlichen Blindheit der Liebe noch so sehr Rechnung trägt, ganz unbegreiflich ist, dass Millisent erst so spät über seine geistigen Fähigkeiten in leisen Zweifel gerät.

Die Gestalten der Célie einerseits und der Millisent anderseits, beide mehr angedeutet als ausgeführt, sind sehr verschieden behandelt. Obwohl zur Rolle einer Sklavin verurteilt, beweist Célie niemals niedrige Gesinnung; die ihr vom Dichter auferlegte Zurückhaltung, sowie ihre einfach natürliche Denkungsart erwecken Sympathie für sie und weisen von vornherein darauf hin, dass sie nicht zur Magd geboren sei, was mit der ferneren Entwickelung sehr gut übereinstimmt. Nimmt man hiezu das günstige Bild, welches die Begegnung mit ihrer Rivalin Hippolyte (V. Akt, 8. Scene) von ihr gibt, so schwindet jeder sich erhebende Zweifel darüber, ob sie, eine Sklavin, im stande sein könne, den gesellschaftlich weit über ihr stehenden Lélie dauernd an sich zu fesseln.

Millisent, die sich als nicht unschlau zeigt, wenn es sich um die Erfindung eines »plot« handelt, ist der plumpen Thorheit des Sir Martin gegenüber von einer Verblendung, die man nicht mehr der Liebe allein zuschreiben kann und erklärt seine dümmsten Streiche für Genialitäten [1]). Sie ist bei der Ausführung von Warner's Einfällen mehrfach selbst thätig, und stellt sich damit auf eine niedrigere Stufe als Célie, die in mädchenhafter Zurückhaltung nie in's Gewebe jener Ränke eingreift, die den Zweck haben, sie mit Lélie zu vereinigen. Durch ihr Verhältnis zu der alten Kupplerin Lady Dupe aber verliert sie vollends den Anspruch auf Ehrbarkeit. Das plötzliche Aufgeben ihres so sehnlich begehrten Geliebten endlich und das ganz unvermittelte Übertragen ihrer Liebe auf dessen Diener stört die Wahrscheinlichkeit des Charakters bedeutend, zumal da diese Wandlung ihrer Gefühle nur durch die wenigen Worte angedeutet wird — motiviert kann man überhaupt nicht sagen —: »Mill. (aside) Tell me no more of Sir Martin, Rose, he wants

1) Millisent: I thought he would be discovered for a wit; This 'tis to overact one's part. Sir Martin Mar-All III, 1 (S. 37).

2*



natural sense, to talk of this rate; but for this Warner, I am strangely taken with him, how handsomely he brought him off«. (V. 1, S. 85.)

Der Charakter des Mascarille ist der ausgeprägteste der in dem Stücke enthaltenen; Mascarille ist der Typus eines durch seine überlegene Schlauheit seinen Herrn beherrschenden Dieners. Die Haupttriebfeder seiner Unverdrossenheit in der Erfindung und Ausführung listiger Streiche, die teilweise für ihn selbst sehr gefährlich sind, ist der Ehrgeiz, für den pfiffigsten Bedienten zu gelten [1]).

Warner gleicht dem Mascarille in seinen Haupteigenschaften: Schlauheit, Ehrgeiz und Verwegenheit. Während aber Mascarille in ritterlicher Weise dem Lélie seine Überlegenheit nicht zu sehr fühlen lässt, behandelt Warner seinen Herrn oft genug auf die derbste Art; bald nennt er ihn »an invincible fool« (V. 1, S. 73), bald apostrophiert er ihn mit den wenig schmeichelhaften Worten: »Why, Sir, are you stark mad? have you no grain of sense left?« (V. 1, S. 77); dann ruft er ihn: »Why, Mr. Fool, Oaf, Coxcomb ....!« (V. 1, S. 76.) Diese Derbheit, sowie seine fort und fort hervortretende Gewinnsucht unterscheiden ihn von seinem französischen Kollegen.

4. Ästhetischer Wert der verglichenen Stücke.

Nach dem, was bereits über die Behandlung der Charaktere in Sir Martin Mar-All und Étourdi, sowie über die von Dryden eingefügte Nebenhandlung gesagt wurde, unterliegt es kaum mehr einem Zweifel, dass Dryden's Werk an künstlerischem Werte sein Vorbild bei Weitem nicht erreicht. Hiezu kommt nun noch die grosse Verschiedenheit der Sprache in den beiden Stücken. In seinen gefälligen Versen weicht Molière nie von der wohlanständigen Ausdrucksweise ab, er hält Mass, selbst in jenen Scenen, welche durch ihre drastische Komik leicht

1) Sehr treffend sagt Moland von dieser Persönlichkeit, die er »la première incarnation de Molière« nennt, dass sie uns die Anfänge und die Jugend Molière's personificiere, sowie Sganarelle, Alceste seine Vollendung darstellen. Moland, Œuvres de Mol. Paris 1863. I. S. 5.



zum Ablenken vom richtigen Wege verführen könnten; Dryden's Prosa — mit Blankversen vermischt, die Morley[1]) als zuweilen peculiarly irritating bezeichnet — ist kräftig, aber zügellos, geht nicht selten in's Rohe über, und gebraucht Wendungen, die von der gebildeten Sprache weit abliegen.

Mit dieser Sprache verbindet Dryden, um den Mangel wahrer, natürlicher Komik zu verdecken, eine Sucht nach starken, derbkomischen Effekten, die ihn häufig ins Possenhafte, nicht selten ins Triviale führt. Ausserdem ist die innere Wahrheit seines Stückes dadurch sehr gestört, dass der plötzliche Umschwung in Millisent's Neigung, welcher dem Stücke einen ganz unerwarteten Ausgang gibt, weder vorbereitet noch motiviert ist. Es ist undenkbar, dass dieses Mädchen, dessen ganzes Sehnen und Trachten fünf Akte hindurch dahin ging, die ihrer Liebe zu Sir Martin entgegenstehenden Hindernisse zu überwinden, auf einmal zu der Überzeugung kommt, dieser Mann sei ein Dummkopf, und dass sie, ohne sich zu besinnen, ihn abdankt und die frei gewordene Stelle in ihrem Herzen sofort an einen anderen vergibt. Nimmt man dazu noch, dass dieser andere der Bediente des Abgedankten ist, so kann man sich eine Vorstellung machen von dem, was die englische Bühne dieser Zeit sich mit Zustimmung des Publikums erlauben durfte[2]).

Die Gründe der Inferiorität des englischen Stückes sind jedoch nicht allein in der Person des Autors zu suchen, sondern zum grossen Teile darin, dass jene Zeit die Komödie nur

1) Henry Morley, Plays from Molière. London 1887. S. 7.

2) ..... »the decorum of the French stage would not have permitted the union of a lady with an intriguing domestic, nor would an English audience have been less shocked with seeing her bestowed on a fool. ..... But although the character of a menial was not quite so low in the 17th, as in the 18th century — for pages and the higher class of attendants in a nobleman's family were often men of some birth — yet there is much grossness in the conduct of a lady who, in pure admiration of wit, marries a man, who never thought of her.« Scott, a. a. O. III. S. 1. — G. Saintsbury, der die Scott-Ausgabe von 1883 besorgt hat, findet Scott's Urteil über diese Komödie »rather unjust«, scheint aber hiebei die Lichtseiten derselben zu überschätzen. Scott, a. a. O. III. S. 2.



als Dienerin des Vergnügens auffasste, und ein Vergnügen eben nur an sehr starken Worten und Bühneneffekten fand.

Über die Benützung von Molière's Étourdi in Sir Martin Mar-All macht Scott[1]) die Bemerkung: »Molière's play is followed with considerable exactness, allowing, for such variations as the change of the scene from Paris to London appeared naturally to demand«.

Hiemit ist jedoch das Verhältnis des Dryden'schen Stückes zu Molières Lustspiel nicht richtig dargestellt, da nach dem Gesagten keineswegs L'Étourdi als Ganzes nachgeahmt ist, sondern nur zwei Akte desselben, diese allerdings »with considerable exactness« [2]).

Die Hauptergebnisse der im bisherigen angestellten Untersuchung sind nun kurz folgende:

1) Dryden's Sir Martin Mar-All ist eine Nachahmung, welche sich in ziemlich gleichen Hälften auf den Étourdi von Molière und L'Amant Indiscret von Quinault stützt;

2) diese Nachahmung ist eine im ganzen sich eng an die Originale anlehnende und wird stellenweise sogar zur freien Übersetzung;

3) selbstständig ist Dryden in der von ihm in das Stück eingefügten Nebenhandlung, sowie, wenn auch in geringerem Grade, in der Charakteristik; die Verschiedenheit der Auflösung kann hier einen Anspruch auf Originalität des Stückes nicht begründen, da dieselbe nicht organisch mit dem Ganzen verbunden ist [3]);

4) an künstlerischem Werte steht Sir Martin Mar-All weit unter seinem Originale.

1) Scott, a. a. O. III. S. 1.

2) cf. Ward, a. a. O. II. S. 500. Wenn Ward hier sagt: »Scott ..... has shown in what respects Dryden's comedy varies from Molière's«, so ist dem entgegenzuhalten, dass sich dieses »has shown« auf einige Zeilen beschränkt, welche Bemerkungen über die Charaktere Célie und Millisent, sowie Lélie und Sir Martin enthalten.

3) cf. Anhang.



II.

An Evening's Love und dessen Quellen.

1. Aufbau der einzelnen Akte und Scenen in An Evening's Love und Le Feint Astrologue.

Die Hauptquelle von An Evening's Love ist Le Feint Astrologue von T. Corneille; neben diesem Stücke hat Dryden Molière's Le Dépit Amoureux und Les Précieuses Ridicules, sowie Quinault's L'Amant Indiscret benützt [1]).

Der Dryden'schen Komödie geht eine Widmung an den Duke of Newcastle voraus, die als ein abschreckendes Beispiel niedriger Lobhudelei und Schmeichelei aufgestellt werden kann, zugleich aber ein Beweis für Dryden's Meisterschaft im Prosastile ist [2]).

Die Vorrede zu diesem Stücke, in welcher der Dichter sich nach verschiedenen Richtungen über dramatische Komposition überhaupt ausspricht, und speziell gegen die ihm gemachten Vorwürfe des Plagiates und der Immoralität wendet, wird an einer späteren Stelle besprochen werden.

Der Prolog Dryden's bewegt sich zum teil in sehr schlüpfrigen Vergleichen und steht so in einem wenig vorteilhaften Gegensatze zu der in der Vorrede enthaltenen Verteidigung der Moral seiner Stücke.

Die Grundidee der Dryden'schen Komödie ist der Fabel des Feint Astrologue entnommen; hier wie dort verrät die Dienerin das Geheimnis ihrer Herrin an deren Verehrer; um den Zorn der Herrin von der Dienerin abzuwenden macht dieser

---

1) Our author acknowledges that this play of »The Mock Astrologer« is founded on »Le Feint Astrologue« by the younger Corneille .... But Dryden has also laid Molière under contribution. Scott, a. a. O. III. S. 237. — cf. ferner Ward, a. a. O. II. S. 501, und Langbaine, a. a. O. S. 163—164.

2) cf. Hallam, Introd. to the Lit. of Europe, Paris 1839, IV. S. 305.



seine Angebetete glauben, die Wunderkraft der Astrologie habe ihm Einblick in ihr Herz verschafft und wird dadurch in eine Reihe komischer Situationen verwickelt.

Bei der Betrachtung des Einzelnen ist vor allem zu konstatieren, dass der I. Akt der beiden zu vergleichenden Stücke in ganz verschiedener Weise aufgebaut ist. Corneille gibt die Exposition in kurzen Zügen und führt uns rasch in die Handlung selbst ein, während Dryden's Exposition, über den I. Akt hinausreichend, an Breite leidet. Diese Breite rührt zum grossen teil von der innerlich unwahren Kirchenscene her, sowie davon, dass Dryden zwei im Le Feint Astrologue nicht enthaltene Personen, Wildblood und Jacintha, in sein Stück aufgenommen hat.

Der Eingang des II. Aktes von An Evening's Love enthält eine geist- und inhaltlose Unterhaltung des Wildblood und der Jacintha.

Mit der Scene, in welcher Beatrix sich von Maskall das Geheimnis der Liebe ihrer Herrin zu Don Melchior entlocken lässt (S. 278—279), beginnt die Nachahmung, und zwar ist zunächst die 2. Scene des I. Aktes aus dem Feint Astrologue in ganz freier Weise wiedergegeben. Der weitere Verlauf des II. Aktes weicht nur in einer Scene von Corneille ab. Am treuesten ist die bei Corneille etwas breitere 2. Scene nachgeahmt, in welcher ausser dem Gange des Dialoges auch dessen Wortlaut stellenweise ziemlich genau wiedergegeben ist; die 3. und 4. Scene lehnen sich im sprachlichen Ausdruck weniger an das Original an, mit welchem die folgenden drei Scenen nur noch eine ganz allgemeine Ähnlichkeit haben, indem Wildblood in der 5., Maskall in der 6. Scene im ganzen das nämliche aussprechen, was Corneille dem Don Louis in den Mund legt. Das in The Mock-Astrologer vorkommende Ständchen hat Dryden eingelegt.

Vom III. Akte ist etwa das erste Dritteil als eine bald mehr, bald weniger genaue Kopie der drei ersten Scenen von Corneille's III. Akte zu betrachten. Während die erste Scene, in welcher Dryden selbständig einen kurzen Dialog zwischen Aurelia und Camilla eingefügt hat, mehr in allgemeinen Umrissen nachgeahmt ist, finden wir die zweite nicht allein ihrem

Ideengange nach, sondern auch in vielen Einzelheiten treu wiedergegeben. Die Art und Weise, in welcher Dryden einzelne Gedanken und teilweise auch deren sprachliche Einkleidung aus dem Feint Astrologue herüber genommen hat, möge durch folgende Stellen veranschaulicht werden:

Le Feint Astrologue III, 2.

D. Fernand. D'où vient que votre cœur soûpire?
Vous pourriez m'épargner la honte de le dire,
Puisque ce haut savoir dont chacun est jaloux,
Vous fait connaître assez ce que je veux de vous.

An Evening's Love III, 1 (S. 297.)

Bell. But why that sigh, Madam?

Aurelia. You might spare me the shame of telling you, since I am sure you can devine my thoughts .....

Le Feint Astrologue III, 2.

D. Fernand. Puisque la Mer enfin ne m'embarrasse plus,
Madame, il ne me reste aucun lieu de refus.
Regardez-moi, l'œil fixe.

An Evening's Love III, 1 (S. 300).

Bell. Well, Madam, since the sea hinders not, you shall have your desire. Look upon me with a fixed eye — so — or a little more amourously, if you please, — good. Now favour me with your hand.

Le Feint Atrologue III, 2.

Jac. Si vous avez, Monsieur, le secret où je pense,
Que ma maîtresse au moins n'en ait point connaissance,
Elle ferait chasser Fabrice assûrément.

An Evenings Love III, 1 (S. 302).

Cam. Then, sweet Sir, have pity on my frailty; for if my lady has the least inkling of what we did last night, the poor coachman will be turn'd away.

Nach der ganz allgemeinen und kurzen Wiedergabe der dritten Scene behandelt Dryden die folgenden zwei Dritteile des Aktes in einer von Corneille unabhängigen Weise. Dessen Stück konnte ihm hier eben nicht als Vorbild dienen, da diese Scenen sich mit Wildblood und Jacintha beschäftigen. Nur die

besprochene Nachahmung der letzten (6. Scene) des II. Aktes vom Dépit Amoureux (S. 39) fällt in diese Partie.

Der IV. Akt, durch eine dem Feint Astrologue (III, 5) entnommene Scene eingeleitet, wird zunächst weiter geführt in zwei ausgedehnten Originalscenen Dryden's, welche zur Entwickelung der im Feint Astrologue nicht enthaltenen Nebenhandlung dienen (S. 317—323). Der fernere Verlauf des Aktes — mit Ausnahme von zwei kurzen Scenen — ist nicht Dryden's Eigentum. In den sich zunächst anreihenden Partien der 2. Scene (S. 323—328) stützt er sich auf die zwei letzten Scenen des III. und die drei ersten Scenen des IV. Aktes im Feint Astrologue, ohne dieselben genau wiederzugeben. Von der 3. Scene des IV. Aktes macht Dryden einen Sprung zur 8. und 9., die er genauer nachahmt (S. 328—331), und kommt nach Einschaltung einer eigenen Scene zur 6. Scene des Feint Astrologue zurück, die stellenweise nahezu wörtlich übersetzt ist. Hierauf folgt eine kurze Abschweifung zum Dépit Amoureux I. 2, an die sich eine dem Feint Astrologue V, 2 nachgebildete Scene schliesst. Nach einer selbständigen Scene Dryden's endet der Akt mit der Nachahmung von Molières Zankscene (Dépit Amoureux IV, 3 und 4).

Der V. Akt Dryden's behandelt zwar die nämliche Idee wie Corneille's Schlussakt, führt dieselbe aber in einer verschiedenen Weise aus. Eine allgemeine Ähnlichkeit lässt sich nachweisen zwischen der 1. Scene des Mock-Astrologer und der 5. des Feint Astrologue, sowie zwischen der 2. (nach unserer Annahme) — S. 348 — des ersteren und der 8. Scene des letzteren Stückes. Der ganze Akt ist bei Corneille viel klarer und einfacher gehalten als bei seinem Nachahmer. Von einem Durchsuchen des Gartens, Verfolgen der im Gartenhause Versteckten, Herbeiholen der Polizei, von all den Kniffen, durch die Bellamy die Damen vor Entdeckung zu schützen sucht, ist hier keine Rede. Die Auflösung des Dryden'schen Stückes ist insoferne von der des Feint Astrologue verschieden, als Don Melchior, der Don Juan des Corneille, bei der allgemeinen Verlobung leer ausgeht.

Le Dépit Amoureux hat seinem Stoffe nach mit The Mock-

Astrologer nichts gemein; was Dryden demselben entnommen hat, sind nur wenige Einzelheiten.

Scott[1]) erwähnt mit Langbaine zwei von Dryden nachgeahmte Scenen: die Zankscene zwischen Wildblood und Jacintha (Akt IV, Scene 3.), sowie die Scene, in welcher Don Alonzo einen solchen Redefluss entwickelt, dass Lopez ihn mit einer Glocke zum Schweigen bringen muss (Akt III, Scene 1. S. 306—307). Die erste dieser Scenen ist nach Le Dépit Amoureux IV, 3.—4., die zweite nach II, 6. dieses Stückes angelegt.

Ausser diesen Scenen steht nur noch die von Langbaine und Henri van Laun[2]) erwähnte zu Molière's Komödie in Beziehung — Camilla erinnert Don Melchior an sein Versprechen, ihr ein seidenes Kleid zu kaufen (IV, 2.). — Diese Scene ist aus Le Dépit Amoureux I, 2.

Den Précieuses Ridicules hat Dryden im allgemeinen Aurelia's affektierte Sprache, im besonderen die 7. Scene entnommen, aus welcher die zwischen Aurelia und Camilla spielende Scene des III. Aktes geworden ist.

Quinault's L'Amant Indiscret hat nur — in A. V, Sc. 4. — das Vorbild zu einem Teile der Gartenscene des Dryden'schen V. Aktes geliefert.

2. Charaktere.

Von den Personen der Stücke T. Corneille's und Dryden's erfordern folgende eine Vergleichung:

Corneille:	*Dryden:*
Don Fernand	*Bellamy*
Don Juan	*Don Melchior*
Don Louis	*Don Lopez*
Léandre	*Don Alonzo*
Lucrèce	*Donna Theodosia*
Léonor	*Donna Aurelia*

1) Scott, a. a. O. III. S. 237. Langbaine, a. a. O. S. 164. cf. Roman de Molière p. Ed. Fournier, S. 242, und Ward, a. a. O. II. S. 501.

2) Moliériste, août 1880. S. 145. — Die übrigen auf diesen Punkt sich beziehenden Angaben van Laun's sind ungenau: »Dryden, dans sa comédie „An Evening's Love, or the Mock-Astrologer“ ..... a imité la deuxième scène du premier acte, la troisième scène du quatrième acte et les trois (?) dernières scènes du second acte de la pièce de Molière«.

Die Hauptcharaktere der beiden Stücke, Don Fernand und Bellamy, derbe Illustrationen zu dem stets wahren mundus vult decipi, sind in sehr verschiedener Weise gezeichnet.

Don Fernand, eine trockene, poesielose Gestalt, wird durch die Schönheit und Sprödigkeit eines Mädchens verlockt, sich um ihre Gunst zu bewerben, und macht ihr Vorstellungen über ihre Liebe zu Don Juan. Da er hiedurch die Dienerin der Angebeteten verrät, lässt er sich bewegen, sich für einen Astrologen auszugeben, der ihre Geheimnisse in den Sternen gelesen, um so ihren Zorn von der Dienerin abzuwenden. Von da an jedoch wird seines Verhältnisses zu Lucrèce, der Geliebten, gar nicht mehr gedacht, so dass der Zusammenhang dieser Figur mit dem Stücke ein sehr loser ist. Man sieht eben deutlich, dass der Dichter eine Veranlassung braucht, die es erklären soll, wie Don Fernand zur Rolle eines Astrologen kommt, und denselben nur aus diesem Grunde ein Liebesverhältnis zu Lucrèce anknüpfen lässt.

Einen ganz anderen Eindruck macht die Gestalt des Bellamy. Ein leichtlebiger junger Mann, der sich in Madrid nur zum Zwecke des Vergnügens aufhält, verliebt er sich in Theodosia und benützt wie Don Fernand die Astrologie als Notanker zur Rettung der von ihm verratenen Dienerin Beatrix. Sein Interesse für Theodosia bleibt aber immer wach; für ihn bietet die Rolle, die ihm sein Diener übertragen hat, eine willkommene Gelegenheit zu neuen Abenteuern, sowie zur Fortsetzung des mit Theodosia angesponnenen, er bleibt ein integrierender Bestandteil des Ganzen. Seinen Charakter und seine Denkungsart zeichnet Bellamy selbst am besten, wenn er sagt: »Why, is any business more public than drinking and wenching? .....« (I. Akt S. 259.)

Auch die Charaktere des Don Juan und Don Melchior sind in manchen, nicht unwesentlichen Punkten verschieden. Don Juan unterhält gleichzeitig mit seinem Verhältnisse zu Lucrèce intime Beziehungen zu Léonor. Aus diesem, bisher seines Namens immerhin nicht ganz unwürdigen, Don Juan wird aber auf einmal ein echter und solider Liebhaber. Über alle Beteuerungen und Beweise seiner Liebe zu Léonor stillschweigend

hinweggehend, erklärt er ihr ganz einfach (V, 3), er habe eigentlich nie ein anderes Gefühl als das der Mchtung für sie gehabt. Es kann nur die erste Scene des II. Aktes sein, welche diese plötzliche Wendung motivieren soll; da indes diese Scene aus einem nur inhaltlose Phrasen bietenden Monologe besteht[1]), so kann sie nicht einmal als Erklärung, viel weniger als Motivierung angesehen werden. Überdies verleiht die niedrige Sinnesart, in der dieser Heuchler sich von Léonor von Wohlthaten hat überhäufen lassen, dem Charakter einen abstossenden Zug. Erwähnung verdient der naive Versuch Don Juan's, sich von dem Vorwurfe der Undankbarkeit frei zu machen:

Cent bienfaits dans ton sort font que je m'intéresse,
Tu les versas sur moi toûjours avec largesse,
Mais s'ils ne m'ont pû mettre enfin dans tes liens,
Ils ne sont pas perdus, puisque je m'en souviens. (V, 1.)

Dryden hat aus diesem Don Juan in seinem Don Melchior eine viel einheitlichere und lebendigere Figur gemacht. Derselbe bleibt bis zum Ende, was er von Anfang an ist, ein homme galant, der es mit der Treue in der Liebe nicht sehr genau nimmt. Dieses Vergehen rächt sich aber auch schwer an ihm, indem seine Angebeteten ihn in einer sehr hübschen Scene der Untreue überweisen und sich von ihm abwenden.

In der Umgestaltung des Don Louis in Don Lopez ist Dryden nicht glücklich gewesen. Don Louis, obwohl sterblich in Léonor verliebt, ist zwar so selbstlos, nicht um Gegenliebe zu werben, so lange er von der Aufrichtigkeit der Neigung seines Freundes zu Léonor überzeugt ist; sobald ihm aber dessen Untreue klar geworden, legt er seine Selbstlosigkeit ab. Don Lopez hingegen weiss schon von Anfang an, dass Don Melchior's Liebe zu Aurelia keine aufrichtige und ungeteilte ist. Trotzdem fühlt er sich verpflichtet, sein Interesse hintan zu setzen, einzig weil er zu einer Zeit, wo sein Herz noch frei von Liebe war, Don Melchior's Werbungen um Aurelia zu unterstützen versprochen hatte. Schliesslich bricht er dennoch sein

1) So sollen beispielsweise die Worte: »Léonor à mes yeux est toujours Léonor« beweisen, dass er gar nicht unrecht an ihr gehandelt habe.



Schweigen über des Freundes Treulosigkeit, so dass der ganze Charakter den Eindruck des Unwahren macht.

Léandre sowohl als Don Alonzo sind Greise, die, mit den Schwächen des Alters behaftet, oft genug hinters Licht geführt werden, schliesslich gute Miene zum bösen Spiel machen und gutheissen, was sie nicht mehr ändern können.

Was die Frauencharaktere anlangt, so sind die Gestalten der Lucrèce und Theodosia skizziert als junge Mädchen, welche es mit den Gesetzen der Sitte nicht sehr streng nehmen, was besonders ihre fortgesetzten nächtlichen Zusammenkünfte im Garten beweisen. Das immerhin sympathische, ansprechende Wesen der Lucrèce einerseits, wie Theodosia's Mangel an mädchenhaftem Zartgefühl andererseits stehen völlig im Einklange mit dem ganzen Tone des französischen, wie des englischen Stückes.

Die Figur der Aurelia ist jener der Léonor nachgezeichnet. Der unvermittelt rasche Wechsel ihrer Neigung, ähnlich wie oben bei Millisent, thut auch der Natürlichkeit dieser Charaktere Eintrag, wenn derselbe hier auch durch das Gefühl des beleidigten Stolzes motiviert ist, der sich an dem untreu und gleichgiltig gewordenen Geliebten dadurch rächt, dass er die lang verschmähten Werbungen eines bis jetzt zurückgesetzten Nebenbuhlers erhört. Eine geradezu lächerliche Wirkung ruft es hervor, wenn Léonor, nachdem sie sich von der Untreue Don Juan's überzeugt hat, sich plötzlich an Don Lope wendet mit den Worten:

»O le plus lâche Amant qu'on ait vû sous les Cieux!
Ne nous aveuglons plus, punissons son offense,
Qu'il ne soit plus pour moi qu'un objet de vengeance.
D. Lope, m'aimez-vous?« (V, 5.)

Was die von Dryden in das Stück eingelegten Personen betrifft, so sagt Dryden selbst in der Vorrede: »(For) the designs of it (An Ev. Love) turns more on the part of Wildblood and Jacintha, who are the chief persons in it [1])«.

1) Scott, a. a. O. III. S. 251. Auf die Erfindung dieser beiden Personen thut sich Dryden nicht wenig zu gute, er führt sie als ein Hauptargument in der Verteidigung gegen den Vorwurf des Plagiates an. cf. Ward, a. a. O. II. S. 501.



Diese beiden Gestalten geben in der That dem Dryden'schen Stücke ein von dem Originale sehr verschiedenes Gepräge; auch hat Dryden es hier verstanden, dieselben mit dem Ganzen so zu verbinden, dass sie nicht als willkürliche Anhängsel erscheinen, sondern als integrierende Bestandteile der Komödie sich darstellen. Der gute Erfolg, von dem Scott [1]) spricht, ist jedenfalls zum grössten Teile der Wirkung dieser Personen zuzuschreiben.

3. Ästhetischer Wert der verglichenen Stücke.

Vom künstlerischen Standpunkte aus ist vor allem zu beklagen, dass in Dryden's Komödie so häufig nichtssagende Reflexionen und erkünstelte Anläufe zur Komik die Stelle des wahren Gefühles und natürlichen Witzes vertreten [2]).

Mit diesem Mangel hängt die unnatürliche Breite zusammen, an welcher zumeist die von Dryden eingelegten Scenen leiden, und von der bei Besprechung der Expositionen bereits die Rede war (S. 24). Prüfen wir beispielsweise den langen Dialog zwischen Wildblood und Jacintha am Anfange des II. Aktes näher, so finden wir in diesen vielen Worten nur sehr wenig Sinn und noch weniger Geist. Im I. und im V. Akte ist diese Weitschweifigkeit am meisten wahrnehmbar, und in dem letzteren ist es speziell die endlose Scene im Garten des Don Alonzo, welche durch diesen Fehler alle Klarheit und Durchsichtigkeit verliert. Unter diesen Umständen können wir, wenigstens so weit Dryden in Betracht kommt, mit Grisy's Urteil über die englische Komödie des 17. Jahrhunderts nicht übereinstimmen, zumal da dasselbe offenbare Widersprüche enthält [3]).

---

1) »Having that lively bustle, intricacy of plot and surprising situation, which the taste of time required, and being enlivened by the characters of Wildblood and Jacintha, the Mock-Astrologer seems to have met a favourable reception in 1668, when it first appeared.« Scott, a. a. O. I. S. 93.

2) cf. Taine, hist. de la Litt. angl. 2. Bd. S. 685.

3) Grisy, histoire de la comédie anglaise au dix-septième siècle — Paris 1878 — S. 38, sagt: »Du reste, si la comédie anglaise, à la fin du 17e siècle fit à Molière des emprunts maladroits, du moins apprit-elle, en s'inspirant de la France, ce que n'ont pas toujours su les poètes de l'ancienne comédie, c'est-à-dire la vivacité du dialogue, le bon sens, la finesse, qualités toutes françaises«.

In demselben Werke, S. 422, heisst es dagegen: »Les Stuarts restaurés,

Bei all dem lässt sich nicht verkennen, dass An Evening's Love gegenüber dem Sir Martin Mar-All einen Fortschritt bedeutet, und dass Dryden hier seinem Vorbilde überlegen ist, worin allerdings nur ein sehr relatives Lob liegt, da hier T. Corneille, dort, wenigstens in der Hauptsache, Molière dieses Vorbild ist. Diese bereits wiederholt, und besonders bei der Besprechung der Charaktere, betonte Überlegenheit, hat ihren Hauptgrund in der Einfügung der Personen Wildblood und Jacintha, die einerseits mit dem Ganzen so geschickt verwoben sind, dass sie die Einheit der Handlung nicht stören, andererseits Leben und Bewegung in das Stück bringen. In gleicher Weise hat die Weglassung der Personen Don Louis und Mendoce nur eine günstige Wirkung gehabt, denn, um von der letzteren, nur zum Zwecke eines albernen Spasses eingeschobenen Figur gar nicht zu reden, spielt Don Louis in Le Feint Astrologue doch eine zu klägliche Rolle und scheint keinen anderen Daseinszweck zu haben, als hier und da den Gang der Handlung zu hemmen [1]).

Vom moralischen Standpunkte aus betrachtet unterscheidet sich auch diese Komödie Dryden's von ihrem französischen Muster durch Mangel an Decenz und durch rücksichtslose Darstellung bedenklicher Vorgänge und Verhältnisse. Wir unterlassen es, hier eine Blumenlese Dryden'scher Keckheit und Derbheit zu geben, zumal da wir später auf diesen Punkt ausführ-

---

on se passionne pour l'imitation de la France, pour sa langue lucide, animée, élégante et précise. C'était là peut-être en Angleterre l'occasion d'un remarquable progrès, si ses poètes avaient su profiter des leçons de Molière et des conceptions de sa muse comique. Si, à l'école d'un tel maître, les dramaturges de la fin du 17e siècle ne trouvaient pas toutes les splendeurs poétiques si populaires au delà du détroit, et avec elles les élans d'une imagination vigoureuse, ils y auraient du moins rencontré, ce qui est rare, le bon sens, le style abondant, la verve réglée inépuisable, et des traits dont rien n'égale la force et la vivacité.«

1) Saintsbury — Scott, III. S. 238 — findet es »not a little curious«, dass Scott's Urteil über dieses Stück, die erste Komödie, welche ein gutes Wort von ihm erhalte, demjenigen von Zeitgenossen (Pepys und Evelyn) entgegengesetzt sei. Da Scott jedoch nur über die Lebendigkeit des Stückes, sowie die Charaktere Wildblood und Jacintha sein Lob ausspricht — III. S. 237 —, so ist dasselbe vollständig berechtigt (cf. S. 155 und 60).

licher zurückkommen müssen. Dryden kann eben für sein Publikum keinen langweiligen Don Juan brauchen, der seinem Namen durch seine philiströse, ernsthafte Liebe alle Unehre macht; aber an einer Jacintha, die mit lüsternen Blicken nach Liebhabern späht und an den ersten besten Unbekannten, der ihr in der Kirche die Cour macht, ihre Gunst verschenkt, finden seine Zeitgenossen Gefallen. Mit dieser Jacintha und ihrem nicht minder leichtsinnigen Wildblood kommt auch der kecke Geist des leichtfertigen Lebens- und Liebesgenusses in das ganze Stück, man könnte vielleicht sagen der zur Restaurationszeit herrschende englische Geist, im Gegensatze zu dem französischen Geiste des »grossen Jahrhunderts«, der in Corneille's Komödie weht und der, zwar weit entfernt von strenger Moralität, doch die Formen des äusseren Anstandes nicht durchbricht, nie Ausgelassenheit und Roheit gestattet.

Die Vergleichung dieses englischen Lustspieles mit seinen französischen Quellen hat also ergeben:

1) In An Evening's Love or The Mock-Astrologer hat Dryden Corneille's Le Feint Astrologue in der Weise nachgeahmt, dass er ihm die Fabel und die Personen der Haupthandlung entnommen, diese selbst grösstenteils frei, in einzelnen Scenen genau wiedergegeben hat unter stellenweiser Benützung des Dialoges;

2) The Mock-Astrologer's umfangreiche und wichtige Nebenhandlung, sowie der grösste Teil der Charakteristik sind Dryden's Eigentum;

3) Molière's Einfluss beschränkt sich auf drei dem Dépit Amoureux entlehnte Scenen und die den Précieuses Ridicules nachgeahmte Sprache der Aurelia;

4) An Evening's Love steht an künstlerischem Werte über seinem Originale.

III.

Amphitryon und dessen Quellen.

1. Aufbau der einzelnen Akte und Scenen bei Dryden und bei Molière.

Als die Quellen seines Amphitryon — aufgeführt 1690, gedruckt 1691 [1]) — bezeichnet Dryden selbst in The Epistle Dedicatory Molière und Plautus: »'Tis true, were this comedy wholly mine, I schould call it a trifle, and perhaps not think it worth your patronage; but when the names of Plautus and Molière are join'd in it, that is the two greatest names of ancient and modern comedy, I must not presume so far on their reputation to think their best and most unquestion'd productions can be term'd little.«

Was hat Dryden nun zunächst von Molière übernommen und wie hat er es verwertet?

In der einleitenden Scene des englischen Stückes ist der Inhalt des Molière'schen Prologes wiedergegeben. Diese Scene, aus abgeschmackten Witzeleien und nichtssagenden Phrasen zusammengesetzt, steht in keiner Verbindung mit dem Aufbau des Stückes; daher auch bei Molière nach Plautus' Vorgang die Form des Prologes.

Molière's Eigentum sind speziell die Idee der Einführung der Night, sowie die Worte, mit denen Mercury sie begrüsst:

Mol.: Tout beau! charmante Nuit, daignez vous arrêter.
Il est certain secours que de vous on désire,
Et j'ai deux mots à vous dire
De la part de Jupiter.

Dryden: Madam Night, a good even to you; fair and softly, I beseech you, from no less a god than Jupiter.

1) Ward, a. a. O. II, S. 524. — Langbaine, a. a. O. Appendix S. 2.

Nach der 1. Scene ist Dryden's I. Akt vom I. Akte Molière's etwas verschieden. Während bei Molière nun gleich die Begegnung des Sosie mit Mercur stattfindet, und Jupiter erst in dem Momente handelnd eingeführt wird, wo er von Alcmène Abschied nimmt, lässt Dryden die von ihm geschaffene Phaedra auftreten und in der weitschweifigsten Weise die Ankunft des vermeintlichen Amphitryon ankünden, das Wiedersehen Jupiter's und der Alcmena nach seiner bedenklichen Art schildernd in der mit den Worten beginnenden Scene:

Oh, let me live for ever on those lips. (I, 2.)

Der II. Akt Dryden's stimmt in Inhalt, Anordnung der Scenen, und Führung des Dialoges mit dem I. Akte Molière's überein. In der I. Scene ist der Dialog unverändert beibehalten, mit Ausnahme weniger Zuthaten von Dryden's Seite, unter welchen, als für Dryden charakteristisch, nur der unglückliche Anlauf des Sosia zur Entfaltung logischer Gelehrsamkeit erwähnt werden möge (S. 41)[1]. Die Nachahmung wird mehrfach zur freien Übersetzung, so bei der Rede, die Sosia vor dem Hause Amphitryon's einstudiert — Molière I, 1; Dryden II, 1 — oder in der Zankscene zwischen Mercur und Sosia — Mol. I, 2; Dryden II, 1 —. Während Molière alsdann in der 3. Scene den Abschied Jupiter's von Alcmène in zarten, keuschen Farben malt, gibt uns Dryden (II, S. 42—46) bei diesem Anlasse in Alcmena das Bild eines nur aus Sinnlichkeit zusammengesetzten Weibes:

No matter for the day; it was but made —
To number out the hours of busy men, ...
But you and I will draw our courtains close —
Extinguish day-light and put out the sun. (S. 43.)

Im folgenden ist die 4. Scene Molière's mit genauem Anschlusse nachgeahmt, dabei aber mit den derbsten Schimpfreden aus Dryden's unerschöpflichem Wortschatze bereichert. Von dessen eigener Erfindung ist ein zwischen das Abtreten Jupiter's und diese Scene eingefügtes Zwiegespräch des Merc. mit der Phaedra (S. 46—49).

1) Scott, a. a. O. VIII.



Dryden's III. Akt ist gleich dem II. in Inhalt und Gang der Handlung Molière's Komödie entnommen und entspricht dem II. Akte derselben. Während wir Molière's 1. Scene etwas freier wiedergegeben finden — Dryden III, 1 S. 52—57 —, ist die erste Hälfte der zweiten Dryden'schen Scene (S. 57—64) eine im ganzen freie, in einzelnen Teilen genaue Übersetzung, ihre zweite Hälfte eine freiere Übertragung.

Von den am treuesten wiedergegebenen Stellen mögen folgende als Proben dienen:

Molière II, 2, v. 942.

Amph. Alcmène au nom de tous les dieux!
Ce discours a d'étranges suites:
Reprenez vos sens un peu mieux,
Et pensez à ce que vous dites.

Alcm. J'y pense mûrement aussi,
Et tous ceux du logis ont vu votre arrivée.
J'ignore quel motif vous fait agir ainsi;
Mais si la chose avait besoin d'être prouvée,
S'il était vrai qu'on pût ne s'en souvenir pas,
De qui puis-je tenir, que de vous, la nouvelle
Du dernier de tous vos combats. .....

Dryden III, 1 (S. 59 f.).

Amph. Now in the name of all the gods, Alcmena,
A little recollect your scatter'd thoughts,
And weigh what you have said.

Alcm. I weigh'd it well, Amphitryon, ere I spoke:
And she, and Bromia, all the slaves and servants,
Can witness they beheld you, when you came.
If other proof were wanting, tell me how
I came to know your fight, your victory. .....

Nach dieser Scene schaltet Dryden ein lascives Zwiegespräch zwischen Phaedra und Sosia ein, worauf eine nach Molière angelegte Scene zwischen Sosia und Bromia folgt. Den Schluss des Aktes hat Dryden auf eigene Weise eingerichtet, wobei er als Mittel zur Versöhnung der Alcmena auch die Kunst von Sängern und Tänzern zu Hilfe nimmt.

Die einleitende Scene des IV. Aktes ist ein Auszug aus der prächtigen 6. Scene von Molière's II. Akte. Während jedoch Molière's Jupiter in edler, erhabener Sprache sich bewegt, kann Dryden's Donnergott sich nicht über die verbrauchten Redensarten der Verliebten erheben; während der beredte Ausdruck der Liebe Jupiter's, sowie des beleidigten Ehrgefühles der Alcm. diese Scene bei Molière zu einer wahrhaft dramatischen machen, begreift man bei Dryden nicht recht, wie Alcmena bei nur ganz mässigem Selbstgefühle durch die banalen Phrasen ihres Jupiter sich zur Versöhnung stimmen lassen kann.

Hierauf lässt Dryden zunächst Mercury seinen Liebeshandel mit Phaedra weiterspielen, kommt dann in der Nachahmung seines Originales zum III. Akte, und gibt aus dessen 1. Scene einen kurzen Auszug; aus der zweiten Scene finden wir eine grössere Partie frei übertragen, von der 3. und 4. den Gang der Handlung im allgemeinen wieder gegeben. Während Molière alsdann in der 5. Scene Amph. und Jup. zusammentreffen lässt, geht bei Dryden Amphitryon vor dem Eintreten Jupiter's ab und die beiden treffen erst im V. Akte zusammen. Dadurch fällt die 5. Scene Molière's bei Dryden aus, von der 6. ist die Begrüssung der erschienenen Gäste von Seite des Jupiter hinübergenommen, die 7. frei übersetzt.

Im V. Akte finden sich nur ganz allgemeine Anklänge an Molière. Der Akt wird mit einer Scene eingeleitet, welche den Zustand der damaligen englischen Rechtspflege beleuchtet, und ihn in einem sehr schlimmen Lichte darstellt. Phaedra apostrophiert den Richter Gripus mit: Thou seller of other people: thou weather cock of government: that when the wind blows for the subject, point'st to privilege, and when it changes for the sovereign, veerst to prerogative (S. 95)[1]. Dryden lässt alsdann seine Alcmena den beiden so täuschend ähnlichen Männern gegenübertreten und in angstvoller Verwirrung bald im einen, bald im andern ihren Gemahl erkennen. — Die Abschiedsworte Jupiter's sind aus Molière.

1) Scott — a. a O. VIII, S 95 — beweist an mehreren Beispielen von Richtern aus jener Zeit, dass diese Stelle nicht ohne thatsächliche Grundlage ist.



An das Stück reiht sich ein äusserst lasciver Epilog an, in welchem die Sehnsucht nach einer Ungebundenheit gleich der des Jupiter Ausdruck findet:

In all this reign,
Adult'ry was no sin
For Jove the good example did begin.

2. Der Amphitruo des Plautus.

Der I. Akt Dryden's weist keine Beziehungen zu Plautus auf. Eine Verwandtschaft des englischen Stückes zur lateinischen Komödie lässt sich erst nachweisen in dessen 1. Scene des II. Aktes. Doch sind es auch hier nur wenige Stellen, von denen man annehmen kann, dass sie direkt aus Plautus genommen sind; der grössere Teil selbst dieser dem plautinischen Originale am nächsten stehenden Scene ist nicht weiter zurückzuführen als auf Molière.

Zweifellos plautinischen Ursprunges sind die folgenden, nur bei Plautus und Molière sich findenden Stellen:

Dryden II, 1 (S. 32).

Merc. (aside). He is but a poor mortal, that suffers this, but I who am a god, am degraded to a foot-pimp; a waiter without doors, a very civil employment for a deity!

Plautus I, 1, v. 25—29[1]).

Merc. Satius est, me queri illo modo servitutem,
Hodie qui fuverim liber, quem nunc potivit
Pater servitutis.
Hic qui verna natust
Queritur, verna verbero!

Dryden II, 1 (S. 35).

Merc. There is an ill savour that offends my nostrils, and it wafteth this way.

Plautus I, 1, v. 170.

Merc. Olet homo quidam malo suo, Sos. Hei, numquidnam ego obolui?

---

1) M. A. Plauti Amphitruo. Emendavit Lindemannus. Lipsiae 1834.

Ebenso der Schluss der 1. Scene des II. Aktes: »Mercury alone. I have fobbed off his Excellency pretty well« ... (S. 42), dessen Wortlaut auf Plautus I, 2, v. 1 ff. hinweist.

Ausser diesen enger an Plautus sich anschliessenden Stellen sind in der 1. Scene des II. Aktes nur noch einige ganz allgemeine Anklänge an dessen Stück wahrnehmbar.

In der 2. Scene des II. Aktes ist es nur Alcmena's Klage über das kurze Mass der den Menschen zugemessenen Lust, welche der lateinischen Vorlage entlehnt ist:

Plautus II, 2, v. 1—4.

Alc. Satin parva res est voluptatum in vita atque in aetate agunda,
Praequam quod molestum est. Ita quoique est in aetate hominum comparatum;
Ita Dis est complacitum, voluptatum ut moerer comes consequatur;
Quin incommodi plus malique illico assit, boni si obtigit quid ....

Dryden II, 2 (S. 44).

Alcm. Ye niggard gods! you make our lives too long;
You fill them with diseases, wants and woes,
And only dask them with a little love;
Sprinkled by fits, and with a sparing hand
Count all our joys, from childhood ev'n to age,
They would but make a day of ev'ry year:
Take back your sev'nty years (the stint of life)
Or else be kind, and cram the quintessence
Of seventy years into sweet seventy days:
For all the rest is flat, insipid being.

Hiemit ist nach unserer Auffassung die Zahl jener Stellen des II. Dryden'schen Aktes erschöpft, bei denen sich eine direkte Benützung des plautinischen Stückes nachweisen lässt.

Dr. v. Reinhardstœttner bemerkt über das Verhältnis des Dryden'schen Amphitryon zu dem des Plautus: »Dem Plautus nähert er (Dryden) sich darum an jenen Stellen zunächst, wo ihm Molière am treuesten blieb, so z. B. II, 1 in dem ersten

Auftreten des Sosia, in seiner Begegnung mit Mercur und die ganze Scene hindurch« [1]).

Ist unter diesem »nähert er sich« ein wirkliches Schöpfen aus Plautus zu verstehen, wie man wohl annehmen darf, so ist diese Auffassung des gegenseitigen Verhältnisses der drei in Betracht kommenden Stücke nicht haltbar. Es muss vielmehr für jene Stellen des Dryden'schen Lustspieles, welche sowohl bei Plautus, als auch bei Molière vorkommen, fast ausnahmslos dieser als direkte und einzige Quelle angenommen werden. Auch bei gänzlichem Mangel eines Kriteriums über den Ursprung dieser Stellen spricht schon die natürliche Wahrscheinlichkeit dafür, dass Dryden sich an die ihm näher liegende und sprachlich leichter benutzbare englische Vorlage gehalten hat. Bei den meisten dieser Stellen beseitigt jedoch überdies die Darstellungsform jeden Zweifel darüber, dass Dryden nicht über Molière zurückgegangen ist. Zum Belege hiefür eine dieser sich ähnlichen Parallelstellen:

Dryden II, 1 (S. 35).

Merc. I defy peace and all its works, my arms are out of exercise, they have maul'd no body these three days: I long for an honourable occasion to pound a man, and lay him aslep at the first buffet.

Molière I, 2, v. 293—297.

Merc. Depuis plus d'une semaine
Je n'ai trouvé personne à qui rompre les os;
La vigueur de mon bras se perd dans le repos;
Et je cherche quelque dos
Pour me remettre en haleine.

Plautus I, 1, v. 151—153.

Merc. Agite, pugni; jam diu est, quod ventri victum non datis;
Factum jam pridem videtur, heri quod homines quattuor
In soporem collocastis nudos.

---

1) Dr. C. v. Reinhardstoettner, Die Plautinischen Lustspiele in späteren Bearbeitungen. I. Amphitruo, Leipzig 1880, S. 72. Derselbe: Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele, Leipzig 1886, S. 202.

In Dryden's III. Akte finden sich zwei Stellen, die mit Plautus in Beziehung gebracht werden könnten. Die eine — III, 1: Sosia erzählt seine Begegnung mit Mercur-Sosia — ist nach unserer Meinung aus Molière I, 1 genommen, die andere, in der Begegnungsscene zwischen Amphitryon und Alcmena, III, 1, direkt dem Plautus II, 2, v. 129 ff. entlehnt.

Im IV. Akte des Dryden'schen Amphitryon lässt sich nur bezüglich einer Stelle eine Ähnlichkeit mit Plautus (IV, 2) nachweisen; dieselbe befindet sich in der 1. Scene (S. 79 ff.) — Mercury verweigert dem Amphitryon den Einlass in das Haus. — Eine Vergleichung mit Molière IV, 2 ergibt jedoch, dass Dryden auch hier die französische Quelle benützt hat. Nach der 2. Scene des IV. Aktes ist im Stücke des Plautus eine grosse Lücke. In Dryden's V. Akte lässt sich eine Beziehung zwischen der lateinischen Ergänzung dieser fehlenden Scenen und dem englischen Autor wahrnehmen, nämlich bei jener Stelle aus der Streitscene zwischen Amphitruo und Jupiter, in welcher jeder der beiden durch die vom Kampfe mit Pterelas herrührende Narbe am rechten Arm beweisen will, dass er der wirkliche Amphitryon sei (Amphitruo ed. Lind. Supposita S. 120).

Der V. Akt des Plautus hat hauptsächlich die Geburt der Zwillinge Alcmenens zum Gegenstande, während die Stücke der beiden modernen Autoren nicht über die Abschiedsworte Jupiter's hinausgehen. Daher ist auch von hier an eine Verwandtschaft dieser Stücke mit dem antiken nicht mehr vorhanden.

Ein direkter Einfluss des Plautus auf Dryden ist somit nur in wenigen einzelnen Stellen nachweisbar, während die englische Komödie ganze Akte hindurch sich genau an Molière anschliesst.

Wenn nun Dr. v. Reinhardstœttner[1]) sein Urteil über das Verhältnis Dryden's zu seinen beiden Vorgängern in die Worte zusammenfasst: »Dryden hat in seiner Vorrede Recht; seine Arbeit ist halb Molière, halb Plautus. Molière ist aber immerhin seine Hauptquelle; er ist meist wörtlich über-

1) Die Plautinischen Lustspiele. S. 72. Plautus. Spätere Bearbeitungen. S. 201 f.

setzt«, so kann dieses Urteil nicht als zutreffend gelten. Einmal ist nämlich Dryden's Arbeit keineswegs halb Molière, halb Plautus, dann ist es nicht recht verständlich, wie ein Werk halb Molière, halb Plautus sein, und dabei doch Molière als Hauptquelle haben kann, ferner ist es nach der vorausgehenden Untersuchung nicht richtig, dass Molière meist wörtlich übersetzt ist, und endlich sagt Dryden in seiner »Vorrede« nicht, sein Stück sei halb Molière, halb Plautus, denn die bezüglichen Stellen der Epistle Dedicatory[1] — diese kann nur unter der »Vorrede« zu verstehen sein — lauten: ..... »the names of Plautus and Molière are join'd in it« (this comedy) ..... und: »But I am afraid, for my own interest, the world will too easily discover that more than half of it is mine; and that the rest is rather a lame imitation, than a just translation»[2]).

Aus den betrachteten Stellen, in denen ein direkter Einfluss des Plautus auf Dryden wahrzunehmen war, lässt sich schliessen, welcher Art die Gesamtwirkung gewesen sein muss, die das plautinische Stück auf den englischen Nachahmer ausübte. Die von diesem in sein Werk herübergenommenen Stellen gehören der Mehrzahl nach zu jenen, in welchen die dem Plautus eigene ungezügelte Derbheit[3]) sich recht breit macht, eine Auswahl, welche Dryden im voraus den Beifall seines Publikums sicherte.

Wenn nun Dryden's Komödie als eine Vergröberung des Molière'schen Werkes anzusehen ist, so ist es wohl nicht unberechtigt, einen Teil der Schuld hieran der Wirkung zuzuschreiben, welche das plautinische Lustspiel als Ganzes auf ihn ausgeübt hat.

3. Charaktere bei Molière und bei Dryden.

Schon Molière hat dem gewaltigen und gefürchteten Beherrscher des Olymp einen guten Teil seiner Herrlichkeit ge-

1) Scott, a. a. O. VIII, S. 9 f.

2) Wie wenig das more than half of it is mine der Wirklichkeit entspricht, ist schon aus dem Bisherigen klar.

3) cf. W. S. Teuffel, Geschichte der römischen Literatur, Leipzig 1882, S. 153; ferner L. Moland, Œuvres de Molière, Paris 1863, I, S. XVI.

nommen [1]); Dryden beraubt ihn vollends seines göttlichen Nimbus. Wenn der antike Gott so bei beiden modernen Dramatikern profaniert wird, so kommt derselbe doch bei Molière noch glimpflicher weg. Hier ist er immerhin noch ein liebenswürdiger, galanter Liebhaber, dessen süsse Schmeichelrede gar wohl das Herz einer Frau zu berücken im stande gewesen sein mochte, während Dryden's Olympier, abgesehen von der fehlenden göttlichen Hoheit, auch mit menschlichen Vorzügen nur schwach ausgestattet ist, und nie den trockenen, zuweilen auch recht derben Alltagsmenschen auszieht.

In der Darstellung des Mercur besteht eine Verschiedenheit zwischen dem französischen und englischen Stücke nur darin, dass Dryden seinem Götterboten auch den letzten göttlichen Schimmer nimmt, den ihm Molière gelassen hat, indem er ihn in eine ziemlich unsaubere Liebschaft mit Phaedra, der Magd seines Herrn, verwickelt.

Der Charakter der Alcmena hat unter Dryden's Hand sehr gelitten. Während Molière's Alcmène eine heiss liebende, züchtige Frau ist, welche, durch die übermenschliche Kunst eines Gottes irregeleitet, Mitleid und Achtung erweckt, hat Dryden aus ihr ein Weib gemacht, das, aller weiblichen Scham und Zurückhaltung bar, durch seine Frechheit abstossen muss.

Der Sosia Dryden's hat sein vorlautes Wesen, sowie seine prahlerische Feigheit mit Molière's Sosie gemein; ihm eigentümlich ist die Sucht, durch hochtrabende gelehrte Phrasen und allgemeine Reflexionen zu glänzen.

4. Ästhetischer Wert der verglichenen Stücke.

So ähnlich die Dryden'sche Komödie im Gange der Handlung, und teilweise selbst im sprachlichen Ausdrucke ihrem Originale ist, so verschieden ist sie von demselben an künstlerischem Gehalte.

Das Motiv der Verwechselung ist an und für sich auf ein sehr heikles Gebiet hinübergespielt, wenn es zur Verwechselung

1) Über die verschiedene Auffassung der Charaktere bei Plautus und bei Molière cf. Mahrenholtz, a. a. O. S. 162.



des Mannes seitens der Frau führt, wie in dem unserem Stücke zu Grunde liegenden Mythus des griechischen Altertums. Für das Altertum mag das Bedenkliche eines solchen, nach unseren Begriffen unmoralischen Stoffes dadurch aufgehoben worden sein, dass der religiöse Sinn in der Verführung Alcmena's eine Grossthat Jupiter's verehrte, wurde das Stück ja zu dessen Ehre aufgeführt. Der moderne Bearbeiter aber muss all sein Können aufbieten, um das Gefährliche des Stoffes durch die Kunst der Darstellung zu mildern. Molière nun ist sich dieser Aufgabe voll bewusst, indem er den ihm besonders lohnend scheinenden Stoff aufgreift, und bei dessen Bearbeitung aus der Fülle der in ihm liegenden komischen Situationen ein fesselndes und ergötzendes Lebensbild schafft. Dryden hingegen bemüht sich keineswegs um die Vergeistigung des Stoffes, er scheint sich desselben vielmehr gerade deshalb bemächtigt zu haben, weil derselbe zu zotenhafter Darstellung sich gut verwenden lässt. Das beweist er hauptsächlich durch die oben gekennzeichnete Darstellung der Alcmena, sowie durch die Einfügung der Intrigue zwischen Mercury und Phaedra, die ihren Hauptgrund in Dryden's Bedürfnis nach lasciven Effekten zu haben scheint.

Indem Dryden die Tendenz der Komödie in dieser Weise änderte, hatte er wohl keinen anderen Zweck, als dieselbe seinen Landsleuten mundgerecht zu machen [1]). Ganz besonders kommt Dryden durch die wiederholte Einführung von Sängern und Tänzern dem Geschmacke seines Publikums entgegen. Die bei dieser Gelegenheit gesungenen Lieder, deren Komponist, M. Purcell, von dem Dichter in der rühmendsten Weise erwähnt wird, fanden reichlichen Beifall und gehören zu den besten Proben Dryden'scher Lyrik.

Was in Molière's Werk den vollendeten Künstler verrät, das ist die decente, zarte und zugleich spannende Behandlung des sehr heiklen Gegenstandes. Sehen wir Jupiter im Verkehre mit Alcmene, so täuscht uns die taktvolle, feinfühlende

1) Darauf deutet auch eine Stelle der Dedication hin, Scott, a. a. O. VIII, S. 9.

Art, mit der er als Gatte sie verehrt, darüber hinweg, welchen Schimpf er ihr anthut; wie innig und hingebend, und zugleich wie zart und sittsam kommt nicht Alcmène dem vermeintlichen Gatten entgegen. Molière's Sprache hat in diesem Stücke in der That eine bewundernswerte Vollendung erreicht, die ganz besonders in der Darstellung zarter Weiblichkeit zu Tage tritt und den groben Stoff, den sie behandelt, verfeinert und vergeistigt. Einen ganz besonderen Reiz aber verleiht diesem Stücke Molière's herrliche Verskunst, die hier auf ihrem Höhepunkte angelangt ist. Mit immer neuem Vergnügen liest man die leicht gebauten, anmutigen Verse, ergötzt sich an der Fülle von natürlichen, eleganten Reimen und bewundert die geschmeidig dem Inhalte sich anschmiegenden, freien Versverbindungen.

Wie selten hingegen erhebt unser Dryden sich über die Sphäre der platten, vulgären Sprache! Führt er den Gebieter des Olympus ein, für den

> That very name of wife and marriage,
> Is poison to the dearest sweets of love, (II, 2)

so athmen dessen Worte nur Begierde, er ist bereit, auf seinen ganzen Himmel zu verzichten für die Befriedigung seiner Lust und möchte gern die ganze Ewigkeit im Genusse zubringen, wie Collier so treffend bemerkt[1]; lässt er Alcmena sprechen, so vernehmen wir wiederum die gleiche Sprache grober Sinnlichkeit, tritt Mercur auf, so glaubt man einen im langen Kriege verwilderten Landsknecht zu hören.

Will Dryden einer Scene einen höheren Aufschwung geben, so bedient er sich der poetischen Form — Blankvers oder auch gereimter fünffüssiger Jambus —; so spricht Jupiter beinahe immer in Versen, auch Alcmena bedient sich häufig der gebundenen Rede. Dryden's Meisterschaft in der Behandlung des Verses verleugnet sich nun auch hier nicht, und wenn seine Verse im Amphitryon auch keinen Vergleich mit Molière'scher Verskunst aushalten können, so zählen doch jene Stellen, die

1) Jeremy Collier, A short View of the Immorality and Profaneness of the E. Stage. 4th edition. London 1699, S. 178.



ihre Leichtigkeit und ihr Wohllaut ziert, zu den besten des Stückes.

Obwohl die Dryden'sche Komödie ihr Vorbild im ganzen nicht erreicht, so muss doch anerkannt werden, dass sie in einzelnen Beziehungen dasselbe übertrifft; so sind vorzüglich Natürlichkeit und Lebhaftigkeit der Darstellung Eigenschaften, die das englische Stück in höherem Grade besitzt als das französische.

Dryden's Landsleute Langbaine und Ward tragen in ihrem Urteile über den englischen Amphitryon nach unserer Auffassung den Lichtseiten des Stückes viel zu sehr rechnung. Wenn Langbaine[1]) mit Bezug auf dasselbe sagt: ..... »what he has borrowed, he has improv'd throughout; and Molliere (!) is as much exceeded by Mr. Dryden, as Rotrou is outdone by Molliere«, und dann allgemein fortfährt: »The truth is, our Author so polishes and improves other Men's Thoughts, that tho' they are mean in themselves, yet by a New Turn which he gives them, they appear Beautiful and Sparkling: Herein resembling Skillful Lapidaries that by their Art, make a Bristol Stone appear with almost the same Lustre as a Natural Diamond«, so kann man in diesen Worten nur eine Schmeichelei erblicken, die leicht erklärlich wird, wenn man bedenkt, dass diese Kritik unmittelbar nach der Veröffentlichung des Dryden'schen Stückes (1691) geschrieben wurde, also zu einer Zeit, in der Dryden's gewaltiges Ansehen die Würdigung fremden Könnens recht wohl zu beeinträchtigen vermochte. Auch Ward ist vielleicht nicht ganz unbeeinflusst von der Autorität des »Patriarchen des neuen Dichtergeschlechtes«, wenn er meint: In the comedy of Amphitryon .... the fire of his genius — though fed by gross materials — once more burnt forth with magnificent brightness[2]).

Saintsbury meint, Scott[3]) habe die Vorzüge, welche Dryden bei der Vergleichung der drei Amphitryon bleiben, nicht vollständig angegeben, und führt als solche Vorzüge an: das be-

1) a. a. O. Appendix S. 2.
2) a. a. O. II, S. 525.
3) a. a. O. VIII, S. 2.

wegte Leben des Dryden'schen Stückes, die Einführung des Richters Gripus, sowie die Trennung der Rollen von Sosia's Frau und Alcmena's Dienerin [1]). Von dem ersten dieser Punkte spricht Scott allerdings in der Einleitung zum Amphitryon nicht ausdrücklich, hingegen hebt er die Bereicherung des englischen Stückes durch die Intrigue zwischen Mercury und Phaedra lobend hervor, diese Bereicherung ist aber doch nichts anderes als die Trennung genannter Rollen (cf. S. 44). Dass Scott ferner der Einführung des Gripus nicht ein besonderes Lob spendet, ist sehr begreiflich, wenn man diese Figur näher betrachtet, die doch nicht mehr als eine Karrikatur, und überdies von ganz untergeordneter Bedeutung ist.

Nach unserer Auffassung sind Dryden's Vorzüge im ganzen von Scott nicht nur genügend, sondern selbst über Gebühr gewürdiget worden. Wir können mit seinem Urteile völlig übereinstimmen, wenn er sagt: »He (Dryden) is in general coarse and vulgar, where Molière is witty; and where the Frenchman ventures upon a double meaning, the Englishman always contrives to make it a single one«; wir können jedoch sein günstiges Urteil über die Scenen zwischen Jupiter und Alcmena (»the scenes of a higher cast«) ebensowenig teilen, als jenes über die Intrigue zwischen Mercury und Phaedra.

Wenn Saintsbury es schliesslich für einen vollständigen Irrtum erklärt, von Dryden's Komödie als »as a mere adaptation of Molière's« zu sprechen, wie deutsche und französische Autoren nicht selten thäten, und wenn er hinzufügt, nur derjenige könne so sprechen, welcher die betreffenden Stücke nicht gelesen habe, so glauben wir nachgewiesen zu haben, dass man gerade um so mehr zur Überzeugung kommen muss, Dryden's Stück sei a mere adaptation, je öfter und je genauer man die einschlägigen Stücke liest.

Unsere Untersuchung über das Verhältnis des Dryden'schen Amphitryon zu seiner englischen und lateinischen Vorlage führt uns zu folgendem Gesamturteil:

1) Dryden's Amphitryon ist in seiner Verwicklung und

---

1) cf. Scott, a. a. O. VIII, S. 4.

Auflösung eine Nachbildung des gleichnamigen Lustspieles von Molière; Dryden's Individualität kommt nur in der Einfügung der Intrigue zwischen Mercury und Phaedra, sowie der Figur des Richters Gripus, ferner in der Auffassung und Zeichnung der Charaktere zur Geltung;

2) Dryden's eigene Zuthaten und Änderungen lassen sein Stück an künstlerischem Werte hinter dem des Molière zurückbleiben;

3) die direkte Nachahmung des Plautus beschränkt sich auf die Entlehnung einiger Stellen.

IV.

Die Vorrede zu An Evening's Love.

Die umfangreiche Vorrede, welche Dryden der besprochenen Komödie An Evening's Love vorausgeschickt hat, ist von besonderem Interesse, weil sie einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis seiner Ansichten über Aufgabe und Theorie des Dramas liefert.

Für uns handelt es sich nur darum, aus ihr jene Punkte herauszuheben und zu prüfen, welche zu unserem Thema in Beziehung stehen.

Der erste Teil der Vorrede ist kritischen Inhalts und befasst sich vorzüglich mit der Würdigung der grossen Vorgänger Dryden's: Ben Jonson, Shakespeare und Fletcher. Das Gesamturteil Dryden's über Fletcher und Shakespeare ist seiner Form wegen hier zu erwähnen. Dasselbe lautet: Particularly we may say of Fletcher, and of Shakespeare, w h a t w a s s a i d o f O v i d: »In omni ejus ingenio, facilius quod rejici, quam quod adjici potest (!), invenies (!)«.

Dryden verrät uns aus gutem Grunde nicht, woher er erfahren, dass die von ihm zitierten Worte sich auf Ovid beziehen. Sie sind aus Quintilian inst. orat. l. 6, 3, 5. Da nun Dryden in dieser Vorrede wiederholt Stellen aus Quintilian anführt, so ist es um so überraschender, dass er sich in diesen Autor so wenig vertieft hat. Die angeführten Worte Quintilian's beziehen sich nämlich nicht auf Ovid, sondern auf Cicero, von dessen Verrinen dort die Rede ist; ausserdem sind dieselben nicht in dem ihnen von Dryden beigelegten Sinne aufzufassen[1]).

---

1) Die Stelle aus Quintilian lautet vollständig: Utinamque libertus ejus (Ciceronis) Tiro, aut alius, quisquin fuit, qui tris hac de re libros edidit, parsius dictorum numero indulsissent et plus iudicii in eligendis quam in congerendis

Von dem ersten Teile hat für uns nur noch Dryden's Urteil über das Verhältnis von Tragödie, Komödie und Farce Interesse. Dryden stellt die Komödie auf eine niedrigere Stufe, als die Tragödie, er bezeichnet sie als »inferior to all sorts of dramatic writing«, eine Auffassung, deren Kenntnis für das Verständnis seiner Lustspiele unentbehrlich ist.

Das Hinneigen der meisten neueren englischen Komödien zur Farce, die er als eine Ausartung der Komödie darstellt, sieht Dryden als eine Folge der Nachahmung der französischen Stücke an, die ihre Mängel mit ridiculous figures and grimaces zu verdecken suchten [1]). Diese an sich überraschende Behauptung erscheint uns nahezu unbegreiflich, wenn wir auf die im vorhergehenden verglichenen englischen und französischen Komödien zurückblicken und uns erinnern, dass die Stücke Dryden's sich von ihren französischen Mustern fast überall durch einen roheren Ton unterscheiden, dass die selbständige Thätigkeit des englischen Dramatikers — soweit eine solche konstatiert werden konnte, — meist gerade in der Einfügung solcher Personen, Situationen und Scenen besteht, die das Stück dem Possenhaften, i. e. der Farce näher bringen [2]).

Nach diesen kritischen Betrachtungen wendet sich Dryden gegen den ihm wiederholt gemachten Vorwurf der Immoralität und zwar zunächst im besonderen gegen die Beschuldigung, er mache liederliche Charaktere zu den Hauptpersonen seiner Stücke und lasse sie am Schlusse glücklich werden [3]).

Diesem Vorwurfe begegnet er zunächst mit dem Hinweise auf Männer wie Ben Jonson, Beaumont und Fletcher. Selbst wenn man davon absieht, dass diese Beispiele für Dryden's

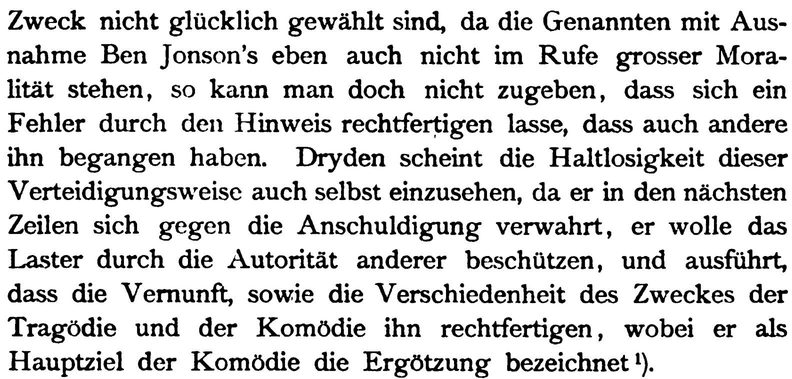
---

studii adhibuissent: minus obiectus calumniantibus foret; qui tamen nunc quoque, ut in omni ejus ingenio, facilius quod reici quam quod adici possit, invenient.

1) cf. S. 7, Anm. 2.

2) cf. Prölss, a. a. O. V, 2, S. 254.

3) »'Tis charg'd upon me that I make debauch'd persons (such as, they say, my Astrologer and Gamester are) my protagonists, or the chief persons of the drama, and that I make them happy in the conclusion of my play; against the law of comedy, which is to reward virtue and punish vice.« (Scott, a. a. O. III, S. 246.)



Zweck nicht glücklich gewählt sind, da die Genannten mit Ausnahme Ben Jonson's eben auch nicht im Rufe grosser Moralität stehen, so kann man doch nicht zugeben, dass sich ein Fehler durch den Hinweis rechtfertigen lasse, dass auch andere ihn begangen haben. Dryden scheint die Haltlosigkeit dieser Verteidigungsweise auch selbst einzusehen, da er in den nächsten Zeilen sich gegen die Anschuldigung verwahrt, er wolle das Laster durch die Autorität anderer beschützen, und ausführt, dass die Vernunft, sowie die Verschiedenheit des Zweckes der Tragödie und der Komödie ihn rechtfertigen, wobei er als Hauptziel der Komödie die Ergötzung bezeichnet [1]).

Es ist nun zwar richtig, dass die Komödie zuweilen nur als Dienerin des Vergnügens angesehen wird, allein diese Richtung ist eben nur eine Verirrung, eine Herabziehung der wahren Komödie, deren Aufgabe Lessing in den Worten darlegt: »Die Komödie will durch Lachen bessern, aber nicht durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie lachen macht, noch weniger blos und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden .... Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei; und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres, als das Lächerliche« [2]).

Allein wenn man die Unterhaltung auch als Hauptzweck der Komödie gelten lassen könnte, so ginge daraus noch keineswegs die Berechtigung hervor, dass diese Unterhaltung durch zweideutige und lascive Dialoge und Scenen bestritten werde, wie es bei Dryden der Fall ist. Wenn Prölss [3]) zum Beweise für seine Meinung, es sei bis jetzt noch nicht genug gewürdigt worden, dass »der freche Ton in der Komödie zur Theorie

1) »In the first place, therefore, give me leave to show you their mistake, who have accus'd me: They have not distinguish'd, as they ought, between the rules of tragedy and comedy. In tragedy, where the actions and persons are great, and the crimes horrid, the laws of justice are more strictly observ'd; .... But in comedy it is not so; for the chief end of it is divertisement and delight.« (S. 248.)

2) In einer vortrefflichen Ausführung über die Aufgabe der Komödie nennt Grisy — a. a. O. S. 404 — Shakespeare, Molière, Calderon die grossen Moralisten dieser Welt.

3) Prölss, a. a. O. S. 239.

gehöre«, auf die Griechen »mit den Zoten des Aristophanes«, und die Römer »mit den Unzüchtigkeiten ihrer Komiker« hinweist, so ist hiemit eben nur bewiesen, dass es zu den verschiedensten Zeiten freche Komiker gegeben hat, nicht aber, dass die Frechheit zum Wesen der Komödie gehöre, oder dass ihre Hauptvertreter, die sie zu einem »genre littéraire« gemacht haben, der Frechheit huldigen.

An einer späteren Stelle fährt Dryden in seiner Selbstverteidigung fort mit der Erklärung, dass er seine lasterhaften Personen erst glücklich mache, nachdem er sie von ihren schlimmen Pfaden zurückgebracht, i. e. wenn sie sich zum Heiraten entschliessen [1]). Dass die nur zum Zwecke eines passenden Schlusses eingetretene plötzliche Bekehrung eines eingefleischten Taugenichts natürlich und aufrichtig erscheinen, und das beleidigte Gerechtigkeitsgefühl zufriedenstellen könne, glaubt Dryden jedoch im Ernste wohl selbst nicht [2]).

Wenn somit Dryden's Versuch, seine Komödien gegen den Vorwurf der Immoralität in Schutz zu nehmen, als misslungen zu bezeichnen ist, so darf dabei doch nicht übersehen werden, dass auf seine Person nur der geringere Teil der Schuld fällt. Durch seine Verhältnisse auf das erträgliche Feld der komischen Dichtung hingedrängt, musste er Rücksicht nehmen auf die Anforderungen, welche ein liederlicher Hof und die von diesem abhängige, gleich korrumpierte Gesellschaft — fast das einzige Theaterpublikum — an ein Lustspiel stellten. Deshalb ist Dryden auch teilweise im Rechte, wenn er den Angriffen Jeremy Collier's [3]) gegenüber die Schuld an der Entsittlichung der Bühne auf den Hof abzuwälzen suchte. Sein Verschulden wird auch gemildert durch die Reue, welche er beim Zurückblicken auf seine dramatische Thätigkeit über dasselbe empfand, und der

1) »I must further declare both for them (the better poets) and for myself, that we make not vicious persons happy, but only as Heaven makes sinners so; that is by reclaiming them first from vice. For so 'tis to be suppos'd they are, when they resolve to marry.« ....

2) cf. Scott, a. a O. I, S. 94.

3) J. Collier, A Short View of the Immorality and Profaness of the English stage. — Über die Moralität der Dryden'schen Stücke vergl.: Taine, a. a. O. II, S. 483; Scott, a. a. O. VIII, S. 2.

er in der Ode to the Memory of Mrs. Anne Killegrew ergreifenden Ausdruck verlieh. All dies vermag zwar das schimpfliche Entweihen des Musentempels nicht zu entschuldigen, aber es lässt uns das Bedauern mitfühlen, dem Pope Ausdruck verliehen hat in den Worten:

> Unhappy Dryden! In all Charles's days,
> Roscommon only boasts unspotted lays [1]).

Im letzten Teile der Vorrede endlich wendet Dryden sich gegen den Vorwurf des Plagiates: — »I am tax'd with stealing all my plays« — und lässt zuerst den König als seinen Verteidiger eintreten, der sich dahin ausgesprochen: »that he only desir'd that they who accused me of theft, would always steal him plays like mine«. Da diese eigentümliche Verteidigung ihm jedoch selbst ungenügend vorkommt, so sieht er sich veranlasst, auch seinerseits Rechtfertigungsgründe hinzuzufügen und gibt zu, dass er die Grundlage seiner Stücke ohne Bedenken aus irgendeiner Erzählung oder einem Theaterstücke nehme [2]). Dass darin noch kein Plagiat liege, muss wohl zugegeben werden, ebensowenig lässt sich eine Einwendung machen, wenn Dryden des weiteren ausführt, dass die Zeichnung der Charaktere, das Erfinden von Personen und Situationen, der Aufbau der Akte und Scenen, die Führung der Handlung, Behandlung der Leidenschaften, und schliesslich die Einkleidung in ein passendes sprachliches Gewand die Hauptaufgabe des Dichters seien [3]). So wird wohl Niemand behaupten wollen, Shakespeare sei ein Plagiator, obwohl er gewöhnlich seine Stoffe der Chronik des Holinshed, italienischen Novellen, dem Plutarch, zuweilen auch älteren Dramen entnimmt, und obwohl sich in seinen Werken Stellen finden, die sich mit dem Texte

1) Pope, Imitations of Horace, Buch 2, Ep. 1, S. 213 f.

2) 'Tis true that wherever I have liked any story in a romance, novel or foreign play, I have made no difficulty, nor ever shall, to take the foundation of it, to build it up, and to make it proper for the English stage. (S. 250.)

3) When this is done, the forming it into acts and scenes, disposing of actions and passions into their proper places, and beautifying both with descriptions, similitudes, and propriety of language, is the principal employment of the poet. (S. 252.)



der benützten Quellen nahezu decken. Shakespeare hat eben den überkommenen Stoff eigenartig verarbeitet, ihm den belebenden Athem eingehaucht, und ihn so zu dem seinigen gemacht. Dass Dryden hingegen aus dem vorgefundenen Stoffe aus eigener Kraft selbständige Werke geschaffen, oder dass er die Anforderungen, die er selbst als die Hauptaufgaben des dramatischen Dichters bezeichnet, wirklich erfüllt habe, dies kann man sicher nicht behaupten, wenn man die Entstehungsweise der im vorhergehenden behandelten Stücke sich vergegenwärtigt.

In seiner Verteidigung fortfahrend beruft sich Dryden auf The Mock-Astrologer und weist darauf hin, wie er Abenteuer weggelassen und hinzugefügt, die von ihm ausgewählten besser dargestellt und den Schwerpunkt des Stückes in die Personen Wildblood und Jacintha verlegt habe [1]). In wie weit diese Behauptungen berechtigt sind, ist bereits bei der Besprechung des betreffenden Stückes nachgewiesen worden. Wir wiederholen hier nur, dass in dieser Komödie allerdings mehr Selbständigkeit des englischen Autors wahrzunehmen ist als in Sir Martin Mar-All, und viel mehr, als im Amphitryon, dass jedoch auch sie weit davon entfernt ist, Anspruch auf Originalität machen zu können.

Nicht zufrieden damit, für seine Komödien das Attribut der Originalität in Anspruch zu nehmen, geht Dryden soweit, dass er dieselben über ihre Vorbilder stellt. And I will be so vain to say, it has lost nothing in my hands: but il always cost me so much trouble to heighten it for our theater« ..... (S. 250) [2]).

Die in diesen Worten liegende Selbstüberschätzung ist um

1) You will see that I have rejected some adventures which I judg'd were not divertising; that I have heightened those which I have chosen; and that I have added others, which were written neither in the French nor Spanish. And, besides, you will easily discover, that the walk of the Astrologer is the least considerable in my play: for the design of it turns more on the parts of Wildblood and Jacintha, who are the chief persons in it. (S. 250.)

2) cf. Epilog zu An Evening's Love. Scott, a. a. O. S. 367. — Destouches-Œuvres, A la Haye 1751, III, S. 3 — kennzeichnet diese Anmassung englischer Autoren zutreffend in den Worten: Je me garderai bien d'imiter ici la plupart des meilleurs écrivains anglais, principalement leur fameux Dryden, qui, après s'être enrichis aux dépens de nos auteurs, font une longue préface pour les



so überraschender, als Dryden an anderen Stellen den Beweis liefert, dass er über sein dramatisches Können ein ganz anderes Urteil hat. So spricht er sich in A Defence of an Essay on Dramatic Poesy die Eigenschaften des Komödiendichters völlig ab. Ferner sagt er nach dem Fehlschlagen der Komödie Assignation, in der Widmungsepistel zu Aureng-Zebe: I desire to be no longer the Sisiphus of the stage, to roll up a stone with endless labour, which, tho follow the proverb, gathers no moss, and which is perpetually falling down again. I never thought myself very fit for an employment, where many of my predecessors have excelled me in all kinds, and some of my contemporaries, even in my own poetical judgment, have autdone me in comedy.

Von Langbaine[1]) erfahren wir, dass das Urteil der Zeitgenossen Dryden's über dessen Werke überhaupt, somit auch über seine Lustspiele, verschieden waren; unserm Gewährsmanne selbst scheint sein Talent mehr zur Tragödie und zur Satire hinzuneigen, als zur Komödie. Auch die neuere Kritik ist in dieser Hinsicht nicht einig. Hallam vermisst bei Dryden die für die komische Dichtung notwendigsten Eigenschaften, während Ward[2]), der allerdings mit seinem Urteile ziemlich allein steht, dessen Erfolge in der Erfindung und Zeichnung komischer Charaktere für unbestreitbar hält, und Secret Love sowie The Spanish Friar für ausgezeichnete Lustspiele erklärt. Dass das Studium der im vorhergehenden behandelten Lustspiele nicht zur Übereinstimmung mit Ward führt, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Unter allgemeinere Gesichtspunkte zusammengefasst sind die Ergebnisse vorliegender Arbeit im wesentlichen folgende: Dryden geht in der Benützung seiner französischen Vorlagen so weit, dass seine Stücke nur mehr als Nachahmungen gelten können. Er entlehnt die Fabel, die Personen, den Gang der

critiquer, et pour les tourner en ridicule; ou prennent le parti de ne les point citer, pour ne faire nulle mention de ce qu'ils ont emprunté de leurs ouvrages.

1) a. a. O. S. 130 ff.

2) a. a. O. II, S. 529.

Handlung, zuweilen selbst den Dialog. Mit der einheitlich durchsichtigen Handlung der französischen Stücke jedoch kann der englische Dramatiker sich nicht befreunden, er schiebt daher in seine Lustspiele Nebenfiguren ein, welche die Handlung verwickelter machen, oder die Träger einer Nebenhandlung werden; ebenso wenig entspricht ihm die französische Auffassung der Charaktere: in der eigenartigen Zeichnung derselben, sowie in der verwickelteren Gestaltung der Intrigue liegt seine Selbständigkeit. So genau Dryden sich auch an seine französischen Muster hält, ist es doch nur deren Form, die er sich anzueignen vermag, ihren Gehalt sich zu eigen zu machen, gelingt ihm nicht. Molière wirkt durch die in den Charakteren und Situationen liegende Komik, Dryden belustigt durch possenhafte Scenen und drollige Spässe; Molière hat geistreichen Humor und sicher treffende Satire, Dryden setzt an deren Stelle rhetorische Oberflächlichkeit; Molière's edle Darstellungsweise vermag selbst der Behandlung moralischer Verirrung ihr Bedenkliches zu nehmen, Dryden sucht nach Zoten, wühlt im Schmutze. Das Mangeln sich gleichbleibender, sicherer Grundsätze und Ziele, das den Kritiker Dryden kennzeichnet, charakterisiert auch die im vorigen behandelten Lustspiele, sowie dessen ganzes dramatisches Schaffen. Sowie er in der Theorie bald Shakespeare den Vorzug einräumt, bald den Franzosen, so schwankt er auch in der Praxis beständig zwischen diesen beiden Gegensätzen hin und her. Die Bahnen des alten, nationalen Dramas hatte er eben verlassen, ohne sich jedoch dessen Einwirkung entziehen zu können; die Wege, auf denen die Franzosen wandelten, führten in ein dem englischen Dramatiker so fremdes Feld, dass er ihnen nur eine kurze Strecke folgen konnte.

Da nun aber Dryden in dem Masse die Führerschaft im englischen Drama seines Zeitalters zuerkannt wird, dass seine Stücke als Schlüssel zur richtigen Würdigung des Restaurationsdramas überhaupt gelten, so mag das über die betrachteten Lustspiele desselben gewonnene Urteil im weiteren Sinne wohl auch etwas beitragen zur Erkenntnis dieser Periode der dramatischen Kunst Englands.

Anhang.

Inhaltsangaben der behandelten Stücke.

L'Étourdi.

I. Akt.

Lélie und sein Diener Mascarille werden im Gespräche mit der Sklavin Célie, der Geliebten Lélie's, von Trufaldin, dem Herrn der Sklavin, überrascht; dieser schöpft Verdacht und wird durch Lélie's Ungeschicklichkeit in demselben bestärkt. — Eine lebhafte Unterhaltung mit Anselme, dem Vater der zu Lélie's Gattin bestimmten Hippolyte, gibt dem Mascarille Gelegenheit, dessen Börse zu entwenden, um mit dem Inhalte Célie loszukaufen; im entscheidenden Augenblicke jedoch tritt Lélie ein und gibt die auf dem Boden liegende Börse dem Anselme zurück. Ebenso vereitelt er Mascarille's Plan, den Vater Pandolfe zu überreden, dass er die Sklavin kaufe und ihm übergebe.

II. Akt.

Mascarille erschwindelt von Anselme eine Geldsumme, indem er ihm vorspiegelt, er bedürfe sie zur Bestattung des verstorbenen Pandolfe. — Durch Pandolfe's Besuch wird dieser Betrug aufgedeckt. — Léandre, Lélie's Nebenbuhler, nimmt den Mascarille aus Mitleid in seinen Dienst auf und betraut ihn mit dem Auftrage, die Célie in ein einsam gelegenes Haus zu bringen. Inzwischen hat aber Lélie dem Trufaldin die Nachricht zukommen lassen, dass Célie's Vater ihren Aufenthaltsort entdeckt habe und sie demnächst abholen werde.

III. Akt.

Es ist dem Mascarille gelungen, durch Verleumdung den Léandre von seiner Liebe zu Célie abzubringen; Célie verteidigt aber ihre Tugend so kräftig, dass Mascarille's Betrug offenbar

wird. — Nachdem dieser erfahren hat, dass Léandre als Maske die Célie entführen wolle, schickt er sich an, ihm zuvorzukommen, wird aber schimpflich davongejagt, weil Lélie unterdessen den Trufaldin von Léandre's Vorhaben unterrichtet hat:

Il ne sera pas dit qu'en un fait qui me touche,
Je ne me sois non plus remué qu'une souche. (III, 6.)

IV. Akt.

In der Maske eines armenischen Kaufmannes wird Lélie als Retter des von Trufaldin seit langem tot geglaubten Sohnes in das Haus der Geliebten eingeführt, spielt seine Rolle aber so schlecht, dass er entdeckt und hinausgeprügelt wird. — Inzwischen ist ein junger Egypter in Begleitung einer alten Frau angekommen und will Célie loskaufen. Um sich dieses Rivalen zu entledigen, greift Mascarille zu einem radikalen Mittel:

Je veux adroitement, sur un soupçon frivole,
Faire pour quelques jours emprisonner ce drôle. (IV. 7.)

V. Akt.

Als die Polizei den jungen Egypter verhaften will, tritt Lélie als Bürge für ihn ein. — Seine letzte Thorheit endlich besteht darin, dass er den Egypter, der für die von ihm losgekaufte Célie eine Wohnung sucht, davon abbringt, sein ihm von Mascarille angebotenes Haus zu mieten. — Die Auflösung vollzieht sich in der Weise, dass Andrès, der junge Egypter, als Trufaldin's Sohn und Célie's Bruder, die alte Egypterin als dessen Pflegemutter erkannt wird. Aus Lélie und Célie, sowie aus Léandre und Hippolyte werden glückliche Paare.

Sir Martin Mar-All.

I. Akt.

Sir Martin, sein Diener Warner und Lady Dupe besprechen sich über den Empfang Millisent's, der Geliebten Sir Martin's. — Lady Dupe gibt ihrer Nichte Christian Ratschläge, wie sie den Lord Dartmouth am besten in ihre Netze ziehen könne (Einleitung der Nebenhandlung). — Sir Martin besucht seine soeben angekommene Geliebte und erzählt ihrem Begleiter Sir John



Swallow seine ganze Liebesgeschichte, ohne eine Ahnung davon zu haben, dass er seinen Nebenbuhler in's Geheimnis zieht.

II. Akt.

Nach einer widerlich ausgemalten Liebesscene zwischen Christian und Lord Dartmouth berät sich jene eingehend mit ihrer Tante über die Ausführung der geplanten Jagd auf den Lord, deren Ziel Lady Dupe's Worte: »Why, if the worst came to the worst, he leaves you an honest woman, and there's an end on't« (II, 1) hinreichend kennzeichnen. — Während Warner die Redseligkeit seines Herrn der Millisent gegenüber verteidigt, wird er von Sir John überrascht. — Sir Martin erklärt Warner's Nachricht, Sir John's Vater sei gestorben, für eine Lüge.

III. Akt.

Sir Martin verscherzt die Gunst des Vaters Moody dadurch, dass er den feinen man o th'town spielt. — Dialog zwischen Lady Dupe und dem Lord. — Warner und Rose haben Sir John zu einer Reise nach Canterbury veranlasst, um die von Rose vergessenen wichtigen Papiere zu holen; da tritt Sir Martin ein und macht Sir John aufmerksam, dass Warner diese Papiere in der Hand hälte.

IV. Akt.

Gleich seinem Kollegen Mascarille hat sich Warner in den Dienst des Rivalen seines Herrn, Sir John, einzuschleichen gewusst und ist mit der Sorge um Millisent betraut worden. — Seine Absicht, die Geliebte Sir Martin's zu entführen, wird durch einen anonymen Brief des letzteren vereitelt. — Durch Verleumdung hat Warner den Sir John von Millisent abgebracht; Sir Martin durchkreuzt auch diesen Plan, ebenso wie Lélie die gleiche List Mascarille's vereitelt.

V. Akt.

Millisent wünscht von ihrem Geliebten ein Ständchen. Da Sir Martin jedoch der Musik unkundig ist, spielt Warner die Laute, während ersterer, am Fenster stehend, nur die entsprechenden mimischen Bewegungen macht; dabei benimmt er sich aber so ungeschickt, dass Millisent merkt, in welch grober Weise sie getäuscht worden. — Sir Martin befreit seinen Neben-



buhler aus den Händen der Polizei. — Sich für den längst vermissten Sohn Moody's ausgebend, wird er von diesem in sein Haus aufgenommen, spielt aber seine Rollé noch schlechter als Molière's Lélie. — Auflösung: Millisent wendet ihre Gunst dem Warner zu; während einer maskierten Tanzunterhaltung bei Moody wird sie im geheimen mit diesem getraut, Sir Martin verlässt zu seinem Erstaunen als Gatte der Rose das Haus.

Le Feint Astrologue.

I. Akt.

Don Fernand's Diener Philipin hat von Béatrix, der Dienerin der von seinem Herrn verehrten Lucrèce erfahren, dass dieselbe Zusammenkünfte mit Don Juan habe. — Don Lope, ebenfalls ein Verehrer der Lucrèce, bestätigt die Wahrheit dieser Mitteilung. — In der folgenden Scene tröstet er Léonor, Don Juan's zweite Geliebte, über dessen Abwesenheit.

II. Akt.

Da Béatrix sich durch den Missbrauch des Vertrauens ihrer Herrin deren Zorn zugezogen, macht Philipin diese glauben, Don Fernand habe ihr Geheimnis durch astrologische Künste erfahren. — Der so zum Sterndeuter gestempelte Don Fernand wird von Don Léonard, dem Vater der Lucrèce, durch astrologische Fragen in die Enge getrieben.

III. Akt.

Léonor dringt in Don Fernand, ihr den Schatten ihres Geliebten erscheinen zu lassen und wird auf Philipin's Eingreifen hin veranlasst, denselben für den Abend zu einem Stelldichein einzuladen. Don Juan erhält die Einladung durch Philipin und erscheint zur bestimmten Stunde. Léonor ergreift bei seinem Anblick vor Schrecken die Flucht.

IV. Akt.

Lucrèce hat ihren Ring dem Don Juan geschenkt, sagt aber ihrem Vater, sie habe ihn verloren, worauf sich dieser an den Astrologen um Auskunft wendet. Nach einer peinlichen Verlegenheit sieht sich dieser endlich durch eine Mitteilung Philipin's instand gesetzt, den Don Juan als Besitzer des Ringes



zu bezeichnen. — Philipin muss den Mendoce durch die Luft in seine Heimat befördern.

V. Akt.

Don Léonard's schonende Reden, die Don Juan zur Herausgabe des Ringes bewegen sollen, werden von diesem als Ermutigung zum Werben um Lucrèce aufgefasst; als er nun sein Anliegen vorbringt, wird er mit Entrüstung zurückgewiesen. — Don Lope erlangt Leonorens Gunst. — Mendoce wird von Philipin auf einen Gartenzaun gesetzt und glaubt durch die Luft zu reiten. — Nachdem Don Léonard seine Tochter bei einem nächtlichen Stelldichein mit Don Juan überrascht hat, willigt er in ihre Verbindung ein. Ebenso werden Léonor und Don Lope durch Hymens Bande verknüpft. — Mendoce wird vom Zaune herabgenommen und von seinem Wahne befreit.

An Evening's Love or the Mock-Astrologer.

I. Akt.

Don Melchior lässt durch seinen Freund Don Lopez seiner Geliebten Aurelia sagen, er sei nach Flandern abgereist. — Bellamy und Wildblood folgen Don Alonzo's Töchtern Theodosia und Jacintha in die Kirche; Wildblood's Huldigungen finden bei Jacintha williges Gehör, während Theodosia den Bellamy weniger gut behandelt. Die beiden Abenteurer trennen sich mit den Worten:

We will attempt the mistress by the maid:
Women by women still are best betray'd.

II. Akt.

Maskall, der Diener der beiden jungen Engländer, hat von Beatrix erfahren, dass ihre Herrin Jacintha bereits in Liebe zu Wildblood glühe, während Theodosia's Herz vergeben sei. — Auf Jacintha's Bitte übergibt ihr Wildblood sein Geld zur Aufbewahrung. — Um Beatrix von dem Verdachte zu befreien, das Geheimnis ihrer Herrin Theodosia verraten zu haben, muss Bellamy sich für einen Sterndeuter ausgeben, und wird durch Alonzo's Fragen in die Enge getrieben. — Ständchen zu Ehren der Jacintha und der Aurelia, der Geliebten des Lopez.

III. Akt.

Aurelia's Bitte, den Geliebten zu sehen, wird von Bellamy erfüllt. — Die Redseligkeit des Don Alfonso lässt Lopez, der ihm von Melchior's Bewerbungen um seine Tochter Theodosia Mitteilung machen will, nicht zu Wort kommen. — Als Türkin verkleidet überzeugt sich Jacintha von Wildblood's Mangel an Treue.

IV. Akt.

Wildblood lässt sich von Jacintha zum zweitenmale der Untreue überführen. — Aurelia ergreift beim Erscheinen Melchior's mit demselben Heldenmute die Flucht, wie ihr Vorbild Léonor. — Es folgt eine genaue Wiedergabe der Geschichte des von Lucrèce dem Don Juan geschenkten Ringes. — Zankscene zwischen Wildblood und Jacintha einerseits, Maskall und Beatrix andererseits.

V. Akt.

Nächtliche Scene im Garten: Lopez erwirbt sich Aurelia's Liebe durch die Aufdeckung der Untreue Melchior's, dem auch Theodosia entsagt. Nachdem noch Wildblood und Jacintha in den Garten getreten sind, wird das Stelldichein durch Alonzo gestört; um die Ehre seiner Töchter zu retten, gibt dieser seine Einwilligung, dass Jacintha mit Wildblood, Theodosia mit Bellamy vermählt werde. Ausser ihnen verlassen auch Lopez und Aurelia, sowie Maskall und Beatrix als glückliche Paare die Bühne.

Amphitryon des Molière.

I. Akt.

Im Prologue verspricht La Nuit nach einigem Zögern, der Bitte Mercure's um Verlängerung der heutigen Nacht zu willfahren, auf dass Jupiter sich desto länger des Besitzes der Alcmène erfreuen könne. — Alcmenens Gemahl Amphitryon hat ihr von Theben aus den Sosie als Verkünder seiner baldigen Rückkehr geschickt. Vor dem Hause der Gebieterin trifft dieser den Mercure, der seine Gestalt angenommen, und wird von demselben verhindert, seine Botschaft zu überbringen. — Ju-

piter, der sich in Amphitryon verwandelt hat, nimmt Abschied von Alcmène. — Sosie's Frau Cléanthis hält Mercure für ihren Mann und schilt ihn wegen seiner Kälte.

II. Akt.

Sosie erzählt seinem Herrn den eigentümlichen Verlauf seiner Sendung. — Von seiner Gattin Alcmène mit Kälte und dem Ausdrucke der Überraschung empfangen, überzeugt sich Amphitryon, dass er hintergangen sei, worauf die Gatten unter gegenseitigen Vorwürfen auseinandergehen. — Cléanthis wirft dem Sosie seine Gleichgiltigkeit vor. — Versöhnung zwischen Jupiter-Amphitryon und Alcmène; Sosie's Versuch, seine Frau zu versöhnen, bleibt ohne Erfolg.

III. Akt.

Durch Mercure-Sosie höhnisch von der Thüre seines eigenen Hauses weggewiesen, begegnet Amphitryon dem wirklichen Sosie, will ihn züchtigen, überzeugt sich aber bald von dessen Unschuld. — Jupiter-Amphitryon tritt dem wirklichen Amphitryon als alter ego gegenüber; ausser stande, den Beweis seiner Echtheit zu erbringen, holt dieser seine Freunde als Zeugen herbei. Hierauf gibt Jupiter sich zu erkennen, und indem er in einer Wolke unter dem Rollen des Donners zum Himmel entschwebt, kündet er die Geburt des Herkules an, den hintergangenen Amphitryon mit den Worten tröstend:

Un partage avec Jupiter
N'a rien du tout qui déshonore;
Et sans doute il ne peut être que glorieux
De se voir le rival du souverain des Dieux. (III, 10.)

Amphitryon des Dryden.

I. Akt.

Jupiter gibt Mercury und Phoebus kund: »This night I will enjoy Amphitryon's wife«. Phoebus darf daher den kommenden Tag nicht leuchten, Night muss die Nacht verlängern, und Mercury Sosia's Gestalt annehmen. — Nach einem Zwiegespräche zwischen Alcmena und ihrer Dienerin Phaedra folgt der zärtliche Empfang des in Amphitryon's Gestalt gehüllten Jupiter.

II. Akt.

Begegnung des Sosia mit Mercury und Abschied Jupiters. — Mercury's Bemühungen um Phaedra bleiben einstweilen ohne Erfolg; Sosia's Weib Bromia wirft ihm die Vernachlässigung ihrer Person vor.

III. Akt.

Sosia erzählt seinem Herrn sein Abenteuer. — Der kalte Empfang Amphitryon's von Seite Alcmena's führt zur Entzweiung der Gatten. — Phaedra, den wirklichen Sosia mit Mercury-Sosia verwechselnd, ist sehr erstaunt über dessen Gleichgiltigkeit. Unterdessen tritt Bromia ein und macht ihm die nämlichen Vorwürfe wie oben dem Mercury. — Um Alcmena zu versöhnen und freundlich zu stimmen, nimmt Jupiter-Amphitryon seine Zuflucht zu Phaedra, seinen Freunden, ja selbst zu Sängern und Tänzern.

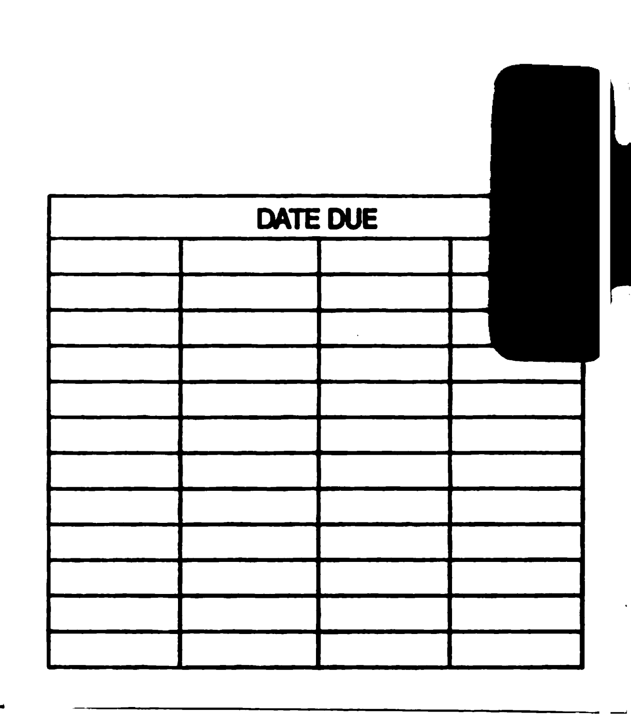
IV. Akt.

Versöhnung zwischen Jupiter-Amphitryon und Alcmena. — Nachdem Mercury den Amphitryon von seiner eigenen Thüre weggewiesen, treten die von Jupiter zum Mahle geladenen Freunde mit Sosia auf. — Während sich hierauf Amphitryon entfernt, um Soldaten zur gewaltsamen Öffnung seines Hauses zu holen, öffnet Mercury dem Sosia, aber nur, um ihn wieder hinauszuprügeln. — Mercury offenbart der Phaedra seine Allwissenheit und lässt von geheimnisvoll zitierten Personen Lieder singen und Tänze aufführen.

V. Akt.

Mercury zwingt den Richter Gripus mit Gewalt, seinen Ansprüchen auf Phaedra zu entsagen. — Nachdem Amphitryon sich gewaltsam Zutritt in sein Haus verschafft hat, tritt ihm Jupiter-Amphitryon entgegen, und Niemand, selbst Alcmena nicht, vermag den echten Amphitryon vom falschen zu unterscheiden. — Mercury legt seine Maske ab und verheiratet sich mit Phaedra in morganatischer Ehe. — Den Schluss bildet Jupiters Himmelfahrt.

Bemerkung: Die zwei ersten Abschnitte vorliegender Arbeit wurden bereits im Sommer 1885 als Inaugural-Dissertation gedruckt.


DATE DUE

